

٧
سبتمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

الوحدة

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



shiabooks.net

رابطہ بذیل < mktba.net

ادب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السابع

السنة الاولى

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

مالك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهرام ٢٣ ش عبد المظالم شروت

القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

صفحة

د. الطاهر أحمد مكي ٤

فريدة النقاش ٧

صلاح اللقاني ٢٩

محمد صدقي ٣٣

د. عبد العظيم انيس ٤٠

بقلم الرسام عبد السميع ٤٣

سعدى يوسف ٤٦

مصطفى حجاب ٤٩

أحمد فؤاد نجم ٥١

د. فيصل دراج ٥٢

أحمد اسماعيل ٧٠

نبيله الصميدى ٧٢

محمد الحلو ٧٣

أحمد محمد عطية ٧٦

محمود عبد الوهاب ٨٧

* في المدرسة تكون البداية

* حول التبعية الثقافية والاعلامية

وامكانيات الخروج منها

* شعر : زهير المدينة

* قصة قصيرة : حرف الظاف

* البعد الثاني

* قصة قصيرة : الحلقة

* شعر : لمسات يومية

* قصة قصيرة : الشاي حتى الثالثة

* شعر : بيموت

* الفن والراسالية في الفكر الماركسي

* شعر : تساؤلات مهزومة

* قصة قصيرة : الذي يجمع العلب الفارغة

* شعر : النيران

* أزمة تولستوى

* ورؤية أخرى من تولستوى

كيف دافع عنه لينين وكيف نقده ؟

صفحة

- * قصة قصيرة : أيام العائلة الكبيرة
 ٩١ احمد والى
 * ثمر : المزلتان
 ١٠٠ عمر المصاوى
 * قصة قصيرة : حادث
 ١٠٢ عبد الله خليفة — البحرين
 * البناء الفنى فى مجموعة قصص
 ١٠٩ حسين عيد
 * فصل من رواية سنوات الغضب
 ١١٦ ابراهيم الحسينى
 * دليل المصطلحات الادبية
 ١٢٣ ترجمة واعداد : احمد الخميسى

* حوارات :

- حوار مع الكاتب الجزائرى كاتب ياسين
 ١٢٧ اجراء : جاك الساندرا
 * آثارنا .. بين الترميم والتجميل الاعلامى
 ١٣٩ ترجمة : عايدة لطفى
 * من عروض الموسم الصيفى لمرح الدولة
 ١٤١ ناصر عبد المنعم
 * « سكة سفر — ولاد الايه — جواب »
 ١٤٤ محمد الشريينى
 * « ٣ مخرجون جديد .. من المعطف القديم
 * « أدب الفد » تناقش عزلة المثقفين
 ١٤٧ يوسف ابورية
 * « الفجر الادبى » .. مجلة من الارض المحتلة
 ١٤٩
 * المؤتمر العالمى السادس عشر
 * للاتحاد الدولى للغات والاداب الحديثة
 ١٥١ د. منى ابوسفة
 * البريد الادبى

في المدرسة تكون البداية

د. الطاهر أحمد مكي

تتغذى الثقافة وتنسج بالقراءة ، والقراءة عادة ، والمدرسة افضل مكان لتأصيلها بعد البيت ، وبخاصة بعد ان صرمت ازمة الاسكان الناس عن التكنيم في بيت تحتل المكتبة منه ركنا ، أو يتوفر فيه الهدوء لمن يريد ان يخلو بنفسه قارئاً .

ولم تكن المدرسة المصرية غافلة عن دور المكتبة في غرس هذه العادة بين تلاميذها ، ودورها في تنمية مداركهم ، فكانت موضع الاهتمام الكامل ، يتجلى ذلك واضحاً في تهيئة المكان المناسب لها ، وتغذيتها دوماً بالكتب والمجلات ، وتشجيع التلاميذ في التردد عليها ، وبلغت العناية بالمكتبة ذروتها ، فاختص كل فصل دراسي بمكتبة خاصة به ، الى جانب المكتبة العامة ، يقوم على إيمانها تلميذ ، وتميش على ما يقدمه لها التلاميذ انفسهم ، تبرعاً أو اعاره ، وتقدم الكتب لتلاميذ الفصل ، يقرأونها خلال ساعات محددة ، أو فترات الراحة ، أو يحملونها الى بيوتهم .

ولكن ظاهرة تخريب المدارس المصرية التي عمت في خمسة العشرة عاماً الأخيرة على أوسع نطاق ، انت على مكتبات المدارس تهباً ، فحولتها الى فصول أو مكاتب أو مخازن ، ولم يعد في الفصول نفسها نراغ يوضع فيه دولا ب كتب ، وتوقف امداد المدارس بالكتب الجديدة والمجلات ، وشيئنا نشيئنا لم تعد المكتبة ولا الكتاب يمثلان شيئاً في حياة تلاميذنا ، وانعكس هذا بدوره في سلوكياتهم في بيوتهم ، فلم يعد القادرون

يهتمون بأن تضم بيوتهم مكتبة أو ركنًا لها ، رغم أنها تحوى كل الوان الترف المادى ، مما ابدعته المدنية الحديثة ، مصنوعا في مصر أو مستوردا من الخارج ، وادى هذا الى ثلثة توزيع الكتاب الجاد ، وشكوى اصحاب المكتبات من كساده ، وشدة الاقتبال على الكتب المصغرة الساقطة ، تدور حول الجنس ، أو تبشر بالآوهام والخرافات .

ومثل هذا كان مفهوما في سياسة تعمل على تسليبة الشعب والهائه ، يسفله عن كل جاد من اموره ومما يحاك حوله ، أما ونحن نحاول ترتيب البيت ، وتجاوز سنوات القحط ، وصنع حاضر افضل ، والاستجابة لنيظة بدت تطلانها في الاحساس بها نحن فيه من تخلف ، والقضاء على المورثات ، فالخطوة الاولى انك كله ، ان نعنى بالثقافة والفن ، وان نحول دون ان يدع ابنائنا المدرسة ، او يتخرجوا في الجامعة ، ولم يقرأوا غير الكتاب المقرر ، وهو ردىء ، والمكررات الملخصة ، وهى مشوهة ولا يمكن لأحد ان يحتج بالميزانية ، فقد كنا ننفق ملايين تبلغ العشرة أو تزيد ، على مهرجان يقام كل عام ، وغايته ان ينتج يوم ٦ أكتوبر من كل عام الى بيت السادات يحمل المشاعل ، وليوح له بالاعلام ، ويهتف بحياته ثلاث رات ، ثم يعود من حيث أتى ، ومبلغ علمى ان الرحلة الى بيت الرئيس توقفت ، وان الانفاق على المهرجان لايزال مستمرا .

تقول الحكمة القديمة ، لأن تضىء شمعة خير من ان تملن الظلام الف مرة ، وبذل ان نتحاور حول واتعنا الثقاف ومارته وتخلفه وان نقف عند هذا الحد ، فلنحاول ان نبدا ، وان نتقدم بالأمر خطوة ، وان تكون هذه الخطوة في المدرسة الابتدائية ، وتلاميذها ومدرسوها هم اعصاب القرى ، ينتشرون على امتداد القطر كله ، في شوارع المدن ، وفي صغريات النجوع والكفور والقرى ، فنجعل فيها للمكتبة مكانا ، مكتبة تربوية تخدم التلميذ في تحصيله العلمى فتقدم له المواد المعاونة من الخرائط والاشربة وكتب النصوص ، ونجعل فيها للكتب الثقافية مكانا آخر ، بتجاوز المقررات ، ولا يقتصر على المدرسة ، فتعين التلميذ بها يمكن ان يستعير ويقرأ في بيته ، فتتسع ثقافته ، وتتسع مداركه ، وتؤكد ميوله ورغائبه .

وان تتسع بها خطوة ، فلا تكون بالضرورة وقفلا على المدرس والتلميذ ، فنخرج بها الى سكان القرية انفسهم ، مهما كان عدد القادرين على القراءة محدودا ، ولن يكون ذلك امرا صعبا ، وكان هذا حال المساجد قديما ، فكان في كل مسجد مدرسة ، وفيه مكتبة ، فتفتح لهم قاعة المطالعة بعض الوقت في غير اوقات العمل ، وتعييرهم ما يرغبون في محله ، ولو مقابل ضمان مالى بسيط يدفعه المستعير من غير التلاميذ ،

وقد نجعل لهما اشتراكا رمزيا غير مرهق ، يعين على تجديد ما فيها من حين لآخر .

ان المكتبة العصرية في المدرسة ، مع تجديد المناهج ، وتطور وسائل الايضاح ، من الزم اساسياتها ، ويجب الا تقتصر على الكتب انذى يقرأ بالعين ، فهناك الكتاب الذى يسمع بالأذن ، ودوره فى الارتقاء بدراسة النصوص ، والتمود على الالتقاء ، والنطق الصحيح ، وفى تعاليم اللغات الأجنبية هام ومفيد ، وهناك الكتاب الذى يقرأ باللمس ويسمع بالأذن فى الوقت نفسه ، مثلا فى الأفلام التربوية والجيدة ، والمسرحيات الممتازة الهادفة ، وكلها تمثل جانباً مهماً من نشاط المكتبة ودورها التربوى .

لا اظن وزارة التربية تجهل هذا الامر ، ولدينا فى جامعة القاهرة قسم للوثائق والمكتبات من خيرة أئمتنا الجامعية ، ويعد أمباء للمكتبات على أعلى مستوى ، لكن روح القنوط ، ولا اقول شيئا آخر ، التى سيطرت على من يديرون الأمور فى وزارة التربية ، وإثار السلامة على المطالبة بالأفضل ، ونسيان القضية مع الزمن ، جعل منها شيئا مهملاً لا يمر بذاكرة احد .

ان المكتبة المدرسية . حين نحسن استقلالها . يمكن ان تؤدي دورا بالغ الأهمية فى التثقيف ، وتأكيد رسالة المدرسة . بما تتيحه من نواد لأنشاد الشعر ، أو حلقات لقراءة الكتب ، أو مجسوعات لنقدها ، أو مسابقات ترتبط بالقراءة ، ونشاطات تدور حول ما يدرس التلاميذ ، بإعداد ما يتصل بمواد الدراسة ، وتعريف بآخر ما صدر من كتب ، ومع ان التلميذ ، والقارئ فيها بعامه ، يبدأ حياته مستعمرا ، ومع الزمن تصبح الهواية عادة ، والجبل نمكاً . فيعمل على ان يملك الكتاب ، ويكون فى بيته مكتبة ، مهما كان دخله محدودا ، وما يقرره لها ضئيلا .

لكن المكتبة لن تؤدي دورها فى التثقيف والتوعية الا اذا احسنا اختيار الكتاب ، وهو امر ليس سهلا ، فالتسوق نافع بالوان من الكتب مؤذية ومضلة ، تنمى فى الفرد أسوأ غرائزه ، وتبيت فيه انبل ما يملك ، ويحتاج اختيارها الى هيئة مستنيرة ، نظيفة اليد والعقل ، بعيدة عن البيروقراطية والتخلف .

فلنبدا يا وزارة التربية ، ولو بمكتبة واحدة ، فى مدرسة واحدة ، فى مكان ما من القطر ، وستكون المحاولة ، والنجاح فيها ، باعنا على السير فى نفس الطريق .

د . الطاهر احمد مكى

حول التوعية الثقافية والإعلامية وإمكانيات الخروج منها

فريدة النقاش

انه لشيء واتعى حقا ان تعالج الدول النامية مسألة الثقافة من حيث هي ابداع للأدب والفن والفكر وبين الاعلام في ارتباطهما ببعضهما البعض وذلك لأسباب كثيرة أهمها انتشار الأمية في هذه البلدان انتشارا واسعا مما يحول وسائل الاعلام الى وسائل ثقافية ذات اثر بالغ .

ولكن الارتباط الواقعي بين الثقافة والاعلام لا يؤتى ثمارا ناضجة دون ان تعالج القضية برمتها من قبل المسؤولين والمثقفين والعاملين في هذين الميدانين باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مسألة التنمية : منطلقاتها ، مضمونها ، انحيازها الاجتماعي ، الطبقة أو مجموعة الطبقات الاجتماعية التي تقودها .. وهي جميعا العناصر التي ترتب أولويات التنمية .

التنمية والآخرين :

لا تقوم تنمية في بلد متخلف الآن بالاعتماد الكلي على الذات نتيجة لعوامل كثيرة ، وانما تنشأ مجموعة من العلاقات الاقتصادية التي تنعكس في سياسات هذه الدول مع الدول الكبرى القادرة على تمويل التنمية بسبب غناها وتقدمها الصناعي : وعادة ما يكون اختبار الحليف الخارجي انعكاسا لطبيعة الطبقة الاجتماعية السائدة عامة ، واختيار المعسكر الاشتراكي يعكس توجهها لتحالف طبقي شعبي ، واختيار المعسكر الرأسمالي يعكس توجهها آخر لتحالف طبقي رأسمالي في الأساس .

وفي مصر نشأت في الحقبة الأخيرة علاقات اقتصادية متشابكة مع البلدان الرأسمالية المتقدمة صناعيا سواء تلك التي شكلت قيادة الاستثمار القديم مثل إنجلترا وفرنسا أو قيادة الاستثمار الجديد مثل أمريكا واليابان ، ولأسباب كثيرة قامت علاقات خاصة للضاية بين مصر وأمريكا .

حين تصدر الرأسمالية رؤوس الأموال بأشكال مختلفة الى البلدان النامية فإنها تصدر معها أنماط ثقافتها وأعلامها : لغتها التي تدرس غالبا في المدارس : كتبها وصحفها ، أفلامها السينمائية والتلفزيونية وموادها الإعلامية المختلفة والتي تحل جميعا أنماط سلوك وقيم وعادات البلد الأصلي الى البلد الذي يستقبل وهي عادة ما تحل معها وسائل وأساليب رواجها الشبيهة بوسائل وأساليب رواج البضائع التي تصدرها الى هذه البلدان .

يقول تقرير لليونسكو أن حجم تدفق المواد الإعلامية بين البلدان الغربية الرأسمالية المتقدمة وبلدان العالم النامي هو بنسبة ١٠٠ الى ١ ، أى أن ما يوازي مائة ساعة إرسال من الغرب الرأسمالي تقابله ساعة إرسال واحدة من العالم النامي اليه .

نستطيع أن نقين مدى الأثر الذي تحدثه المادة الإعلامية والثقافية بمجرد المشاهدة العينية لانتشار أجهزة التلفزيون . ناهيك عن الراديو المنتشرة بين كل الطبقات في القرى وفي أفقر الأحياء الشعبية في المدن حيث يأتي امتناؤه في قائمة أولويات الأسر الفقيرة .

من جهة أخرى أخذت هذه الأجهزة تحظى في إدارتها باستقلال متزايد عن التوجيه المركزي ، ونرى مثلا لذلك في محطات الاعلان التي ترتبط ارتباطا كليا بالشركات المنتجة للبضائع المعلن عنها ، وفي سنة ١٩٧٨ كان يجري العمل لإنشاء محطة تلفزيون خاصة في مصر ، وهي دلالة في حد ذاتها على مدى قدرة رأس المال على التحكم .

ثمّة حقيقة أخرى هي أن الطبقات الميسورة بات باستطاعتها أن تحدد مضمون المادة الثقافية التي تشاهدها باقتنائها المتزايد للفيديو الذي اتسعت رقعة انتشاره مؤخرا ، وهكذا تصبح المادة الإعلامية والثقافية المستوردة للإرسال المماثل موجهة أكثر فأكثر الى الطبقات الشعبية حيث لا دخل لها في اختيارها ، وسوف نلاحظ بعض الآثار الاجتماعية المترتبة على هذا الانتشار وذاك التحكم فيما بعد .

ان التقدم التكنولوجى الهائل الذى يشهده الغرب الرأسمالى وأمريكا بصفة خاصة - يعكس نفسه سلبا على هذه العلاقة الثقافية - الاعلامية غير المتكافئة كلما ازدادت النجوة الحضارية اتساعا اذ تعجز الشعوب الصغيرة المحدودة الموارد - المثقلة بأعباء الارث الاستعمارى عن مجاراة هذا التقدم الهائل او اقتناء ثمراته .

اما النجوة نفسها فتزداد اتساعا بين الأغنياء المالكين والفقراء المعدمين فى البلد الواحد .

ومع ذلك يظل جهاز التلفزيون اخطر اداة للاعلام والثقافة معاً وانذى يطرح فى الاسواق كل يوم فى اشكال جديدة . . كبيرة وصغيرة وبلونة كاحد منتجات التكنولوجيا التى لم تعد الشعوب الصغيرة تستطيع الاستغناء عنها ، ولا تستطيع حكوماتها - لأسباب كثيرة - ان تضعها فى قائمة الحاجيات القابلة لأعمال شعار النقش الذى يطرح من حين لآخر بسبب الازمات الاقتصادية المعبقة .

هذا فضلا عن أن السياسات الاعلامية والثقافية تعتمد بدورها اعتمادا كبيرا على التلفزيون كداة خطيرة الأثر ، وعلى سبيل المثال حين اصدرت الحكومة المصرية قبل ثلاثة اعوام قرارا يقضى بأن تنفتح المحلات والورش ابوابها فى العاشرة صباحا على أن تغلق فى الساعة مساء بحجة توفير الطاقة كانت ساعات الارسل التلفزيونى تزايد ، وكان العمل - ومازال - يجرى على قدم وساق لتسهيل قناة ثلاثة .

وربما لو توفرت لنا احصائيات دقيقة عن استهلاك الطاقة التى هى احدى مشكلات الدول النامية ، لعرفنا كم هو خطير تأثير التلفزيون والراديو فى الريف والأحياء الفقيرة ، وبالتالي مدى تأثير المادة الثقافية والاعلامية بعمامة ، والمستوردة منها بخاصة على الجماهير العريضة حيث تلعب هذه المادة دورا معينا فى تشكيل وجدانها ، واكساب حياتها العقلية والروحية سمات جديدة ... لا تجعل القول بتهديد الذات الثقافية القومية قولا مبالغا فيه .

وتكتسب هذه المقولة للأستاذ « سعد لبيب » الكاتب والخبر الاذاعى اهمية خاصة لان ما تصفه هو نتيجة مباشرة لهيمنة اوسع مدى تتجلى فى العلاقات الاقتصادية السياسية المتشابكة :

« فقد أدى التقدم المستمر فى مجال وسائل الاتصال الحديثة الى تهديد خطير للذاتية الثقافية العربية وغيرها من الثقافات غير المرتبطة بالدول

الصناعية الكبرى ... رغم الإمكانيات الكبيرة التي يوفرها هذا التقدم لنشر
الثقافة وإيجاد الحوار بين ثقافات العالم ... » .

التكافل الوهمي :

سوف يتبين لنا كيف أن التهديد الخطير للذاتية الثقافية المصرية -
العربية لا يتم بمعزل عن الركائز الأساسية للعلاقات الاقتصادية غير المتكافئة
بين بلدان العالم الاستعماري المتقدم والبلدان النامية التي تدور في فلكه .
لأن نفس القانون يحكم العلاقة الثقافية الإعلامية بين هذه البلدان وبعضها
البعض .

صحيح أن كل الدول التي تحررت من الاستعمار القديم قد عقدت من
بين ما عقدت من اتفاقيات ثنائية وجماعية اتفاقيات وبروتوكولات ثقافية
وإعلامية مع الدول الاستعمارية .

لكن هل يا ترى تخضع المادة الإعلامية الثقافية المصدرة إلى البلدان
الصغيرة النامية للانتقاء من قبل القارئ على أمر الإعلام والثقافة فيها ؟
وهل يقوم تبادل متكافئ حقاً بحيث تعرض الشاشات الأوروبية والأمريكية
بخاصة مادة ثقافية وإعلامية تساوى حجم تلك المادة التي تتدفق بصورة
متزايدة ومتنايزة إلى البلدان النامية . أم أن رأس المال ياترى ينحكم بطريقه ..
بنفس الطريقة الاقتصادية التي تجعل استقلال هذه الدول شكلياً ؟

إن احصائية اليونسكو وحدها حاسبة ودالة للغاية في هذا الصدد .

التبعية الثقافية والإعلامية هي الوجه الآخر ... الوجه الأكثر سفوراً
للتبعية الاقتصادية ، فإذا كانت التبعية الاقتصادية تعنى أن بين ما تعنى تحول
البلد التابع إلى سوق لمنتجات المركز الاستعماري ، فإن المنتجات الثقافية
والإعلامية تدخل بدورها ضمن البضائع وهئلا مثل البضائع الاستهلاكية
ليس من الضروري أبداً أن يعلها احتياج خاص لدى البلد التابع .

ثقافة الهروب لماذا ؟

يرى الأستاذ سعيد لببب أن « تركز الصناعات الثقافية
والإعلامية الكبرى في مجموعة محدودة من الدول الصناعية قد
أدى إلى احتكار هذه الدول لصناعة كثير من الإنتاج الثقافي والإعلامي ،
وتتولى توزيعه إلى بقية بلاد العالم الأمر الذي من شأنه أن يحدث تغييراً
عميقاً في ظروف الحياة الثقافية والتعبير الثقافي في هذه البلاد ، خصوصاً وقد
أنجبه هذا الإنتاج الكبير إلى مسروق الاستهلاك الذي يشجع على السلبية
والانحزال ويعطي الأولوية لثقافة الهروب التي كثيراً ما تقوم على الخمول
ورفض الواقع كما أنجبه إلى توجييه الأنواق وأنماط السلوك الأمر الذي يمثل
تهديداً لخصوصية الثقافات المختلفة » .

هذا الاستنتاج الصحيح في جملته هو محملة لنمط النمو الاقتصادي الذي صاحب الانفتاح ، وكما يقول تقرير الخبراء الاقتصاديون لحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

« أدى نمط النمو الاقتصادى الذى ساد فى ظل سياسة الانفتاح مع ما اصطحبه من نمط فى توزيع الدخل وزيادة فى الاستهلاك الى الاعتقاد المتزايد على الاستيراد ، وتمخض فى النهاية عن ازدياد اعتماد الاقتصاد المصرى على العالم الخارجى والى جانب الخلل الداخلى الذى يتمثل فى عجز العرض عن الطلب وانطلاق التضخم برز خلل جوهرى فى العلاقات مع العالم الخارجى كنتيجة لأن مصر أصبحت تستهلك وتستثمر وتستورد بأكثر مما تنتج وتصدر . وانعكس ذلك الخلل فى عجز ميزان المدفوعات والتوسع السريع فى المديونية الخارجية ... » ص ٢٠ وما بعدها يلحق التقرير هذه المقدمة بجدول تفصيلية عن حجم المديونية والخلل فى ميزان المدفوعات ... الخ .

ولكن محمد حسين هيكى فى كتابه الأخير « خريف الفئسب » ،ورد ارتفاعا حاسمة « ففى خلال السنوات العشر الأخيرة زاد الدين المصرى المدنى فقارب ١٩ مليار و ٥٠٠ مليون دولار . كما أن الدين المسمى وصل الى ستة آلاف مليون دولار : أى أن ديون مصر الخارجية مدنية وعسكرية زادت عشر مرات فى فترة حكم الرئيس السادات ... » ص ١٩٩

ويقدم عادل حسين فى كتابه الهام « الاقتصاد المصرى من الاستقلال الى التبعية » صورة تفصيلية دقيقة لأحكام موثقة قبضة التبعية لأمريكا على مقدرات مصر بدءا من السيطرة على اقتصادها وانتهاء برشوة بثقيها .

وكيف يكون بوسعنا الا نرى التهديد الخطير لثقافتنا و:ادنا الاعلامية وذاتنا القومية ... ؟ .

تنطوى عملية التبادل الثقافى الشكلى التى تنص عليها الاتفاقيات والبروتوكولات على نوع من القسر والفرص الضمنى للنمط الثقافى الاعلامى الذى يتشكل فى المركز الاستعمارى على الدول المتخلفة او التابعة .

بل ان النموذج الثقافى « الهروبى » الذى تشير اليه الورقة فضلا عن انه نتاج مجتمع تؤدى العلاقات فيه الى انتاج هذا النمط الذى يخدم الطبقة الحاكمة فى عملية الترويض الواسعة للمحكومين ، فان جانباً منه يعد خصيصا للبلدان التابعة كاداة للإبقاء عليها سوقا مفتوحة لانتاج المركز ، والإبقاء على

سميها جماعة من المستهلكين للبضائع الأجنبية التي تدخل بالتدريج و
عاداتهم وانماط استهلاكهم لتصبح احتياجا .

هكذا يؤثر سندا الجنس والعنف سينما الحلم الوهمي ، ومسئلات التفوق
الابيض . والعالم الذي يحل فيه كل مشكلات الانسان تلقائيا ودون جهد ،
سينما الخيال العلمي المزور في الغالب والذي بدلا من أن يسخر لخدمة
الانسان في مشكلاته الاكبر الحاح على الكرة الأرضية يذهب به في مغامرات
بحشية خارج العالم دون اسانيد حقيقية من مكتسبات العلم الحديث ومنتجاته
الفنية وقدراته غير المحدودة على توفير رخاء حقيقي لكل البشر وبما تكرسه
الراسالية العسكرية لتطوير الأسلحة الفتاكة ...

كذلك بمسئلات المرأة الخارقة ، ورجل الستة مليون دولار ، وبطولات
رجال المخابرات الأمريكية ويوميائهم ومهامهم المستحيلة التي ينجزونها على
خير وجه وهم عادة اخلاقيون بشكل مطلق ، اخلاقيون بصورة مضحكة
لأنها تتناقى مع أبسط المعلومات والحقائق التي عرضها المسالم اجمع عن
نضائح المخابرات وتورطها في انقلابات ضد النظم الشرعية وعيلياتها القدرة
وانسائها لرؤساء الدول المرئيين بأمریکا ورشوتهم ... الخ .

ان هذا العالم المتكامل المنسوج بمهارة ونقطة لا يتم مصادفة أو دون
تخطيط من قبل القائمين على امر الكارتيلات والترسبات الضخمة التي تنهب
البلدان النامية ، وهـا هذه المسئلات والافلام وهـا يصاحب انتشارها من
تغشى ظاهرة انتشار المخدرات بين الشباب سوى الشكل المحكم والترجمة
الثقافية الترفيفية للايديولوجية الاستعمارية الجديدة (فالشركات الكبيرة
القومية أو المتعددة الجنسية تخشى أكثر ما تخشى في العالم الثالث أو التابع
من البطلة الثورية للشعوب التي يجري كبتها واستغلال مواردها وانقارها
وابقاءها اسيرة لقيود التبعية الثقافية ، اسيرة لوهم المثل الأعلى الاستعماري
الذي تروج له على أوسع نطاق وعبر أكثر اشكال الانتاج الثقافي قدرة على
التأثير والإبهار .. هو مهمة لا تقل خطرا عن الاستغلال المادي للموارد .

ان العلاقة الاقتصادية بين هذه الشركات العملاقة وصناعات السينما
والتلفزيون الكبيرة ليست سرا ، وان أي مهمل يغفل العنصر الايديولوجي
في هذا الانتاج الثقافي ومن ثم يهمل الرابطة المميقة بين الهدفين الاقتصادي
والدعائي لن يكون بوصفه سوى التوصل الى نتائج جزئية ، خاطئة في
التحليل النهائي .

المثل الأعلى الراسالي :

ان تقديم المثل الأعلى الراسالي للبلدان المختلفة عبر اشكال متباينة
في هذا الانتاج هو هدف أصيل للمخططين والمنظمين في الشركات المنتجة ..

خاصة وان دعاه النظام الرأسمالى المتحسسون يدركون على انفسهم نحو -
طبيعة الصعوبات التى تواجه تنمية رأسمالية فى البلدان المختلفة . وقد
اثبتت التجربة العملية حتى الآن فشل الرأسمالية المحلية فى هذه البلدان فى ان
تستقل عن الرأسمال العالمى او فى ان تحدث تنمية شاملة حديثة ومنظمة
لمجتمعاتها على اسس رأسمالية ، وكان حصاد هذه التجارب هو المزيد من
الخراب الاقتصادى . وتدهور مستوى معيشة الجاهل العريضة ، ولعل
نماذج تركيا والبرازيل وايران ومصر مؤخرا تكون دالة فى هذا الصدد .

يصطدم المثل الأعلى الرأسمالى كما تقدمه الثقافة والاعلام بحقائق
الحياة السافرة فى هذه البلدان الصغيرة التابعة ، وينشأ ذلك التناقض الروحى
الذى يصعب بل يستحيل حله بين الحياة العملية للناس والمثل الجبيل الذى
يقدم باعتباره أملا نون ان يكون هناك أدنى أمل فى تحقيقه ... هكذا ينشأ
التهاك على ثقافة الهروب والعزلة ، ثقافة الفردية الشديدة والسلبية
المناهضة لروح الجماعة والعمل الجماعى ، ثقافة الملكية الفردية فى مواجهة
الملكية العامة التى تفضى بالمرء لأن يكون وحشا وحيدا باحثا عن التملك فى
غابة من الوحوش . الصغيرة والكبيرة ... ثقافة الانفصال عن الواقع
لا الاعداد الروحى الشامل لتغييره فى حدود معطياته هو ومعطيات الحياة ثم
الكشف عن القدرات الكامنة للناس المنوط بهم عملية التغيير .

ان هذا المثل الذى تجله مفردات الثقافة والاعلام الرأسمالية لا يجل
وجه الرأسمالية فحسب ، ويقدمها بشكل يبدو محايدا ومفصولا عن الارث
الاستعمارى ، وانما يهدف ايضا الى سد الطريق أمام شعوب العالم
الثالث لمواجهة التنمية حتى تبقى اسيرة للضغوط الاقتصادية ومن ثم
السياسة التى يملها الوضع التابع ، وهى ضرورات لا تنبع من حياة
الفاللية الساحقة لهذه الشعوب وانما من حاجة الرأسمالية العالمية
للأموال والمستهلكين والمواد الخام .

المصدر الواحد :

تلقى المادة الثقافية والاعلامية الخارجية كلها من الغرب الرأسمالى
وامريكا بصفة خاصة كما أسلفنا مع استثناءات نادرة حتى ان اعلام الأطفال
التي تلقى فى التلفزيون عناية هائلة وتطوير مستمر فى بلدان المعسكر
الاشتراكى ما زالت فى التلفزيون المصرى حكرا على البلدان الرأسمالية .

فاذا كانت المشاهدة الميمنية اليومية تملنا على هذه الحقائق فنعبر
متابعة برامج اسبوع بكامله فى القنوات توملنا الى الحقائق التالية :

ان التلفزيون يعرض ٦ حلقة وفيلم اجنبى فى الاسبوع موزعه على كل ساعات النهار والمساء والسهرة ، فتبين ان نسبة المادة الاجنبية الى عدد ساعات الارسال (ودون حساب لنشرات الاخبار التى نحتوى على فقرات اجنبية كاملة مقولة بالاتار الصناعية) تشكل مقدار تسع ساعات من مجمل ارسال ٢١ ساعة يوميا اى حوالى ٤٣٪ من كل المسادة المذاعة . فاذنا قصرنا المقارنة على المسادة الدرامية وحدها لارتفعت نسبة الدراما الاجنبية الى ٧٠٪ من مجموع المسادة الدرامية .

لا يخضع اخيار المادة الثقافية والاعلانية المذاعة لانتقاء شكلى ، بل تحكمه سياسات شاملة اكبر من مجرد التحديد الثقافى لفيلم هنا او مسلسل هناك ، بدليل ان الانلام والمسلسلات التلفزيونية الصهيونية التى كانت متنوعة بحكم المقاطعة العربية قبل عام ٧٧ توالى عرضها وبكثرة مدهشة على شاشات التلفزيون المصرى بعد ذلك ، وان تحليل المضمون للنماذج الاساسية لهذه الحلقات والانلام نيكشف لنا عن النمط العنصرى الاساسى المعادى للعرب والفلسطينيين والذى يتناوله خط التفوق الابيض على الهنود الحمر فى افلام رعاة البقر ، انه هو الذى يحكم البنية الايديولوجية لكل هذه المسلسلات .

النموذج الاصلى :

يتجاوز الاثر الذى تحدثه المسادة الدرامية الامريكية غير المنتقاء حدود ذاته ، لانه يصبح مع الوقت والاحاح واعتقاد الجمهور والمهارة الفنية نموذجا اصليا سرعان ما يستلهمه الانتاج المحلى وينسج على منواله والحق ان المؤلف او المخرج التلفزيونى المصرى لا يكون قد وقع كلية فى نوع من الاغتراب الثقافى حين يستلهم هذا النموذج ، ذلك ان الحياة تقدمه له عبر العلاقة الاقتصادية الفعلية التى اشرفنا اليها سابقا .

ان نماذج الاستهلاك تفرض شروطها وتتشابه حيث الطبقة الوسطى المصرية او الطبقات المالكة الكبيرة بدرجة اقل هى فى الغالب الاعم موضوع الدراما التلفزيونية المحلية ... تتجلى اشكال حياتها وانماط سلوكها وعاداتها وقيمتها ومشكلاتها وطموحاتها ورؤيتها للحياة فيها .

اولى ذل التنمية الاقتصادية السياسية وفى ظل تراجع حركة التحرر الوطنى تعالقت هذه الطبقات بالمثل الاعلى الراسمالى ، وبشكل الحياة الغربية ، بضايمها وافكارها الرئيسية وانماط السلوك والاستهلاك ، وساعد على ترسيخ هذا المثل الاعلى الراسمالى ان البلدان الراسمالية لم تعد عدوا

بعد كما هو الحال مع العدو القومى المتمثل فى اسرائيل فبات سهلا على هذه الطبقات ان تسقط من حسابها روحيا ووجدانيا فكريا وسلوكيا ما اطلق عليه فيما بعد اسم « الاوهام القديمة » حول العداء للاستعمار والصهيونية ، وطرحت خلف ظهرها الموقف القديس من الراسمالية العالمية ذلك الموقف الذى كانت قد تحلت به فى زمن مد حركة التحرر الوطنى وموجهاتها الساخنة مع الاستعمار العالمى قديمة وجديدة .

ان المثل الأعلى الراسملى يتبدى فى هذا الحلم بالملكية الخاصة وبالنشاط الفردى المفرط الذى يحكم معظم — ان يكن كل — الدراما التليفزيونية الواسعة الانتشار فى مصر وهى الفكرة الاساسية التى تستند ايدولوجيا ما هو مطروح فى الساحة حول امكانية دور الشريك للراسمالية المحطية مع الراسمالية العالمية .

فاذا أضفنا ان رقابة محكمة تفرض شروطها على المؤلف التليفزيونى والاذاعى والسينمائى فى بلادنا لوجدنا ان الطريق مغروش بسهولة للهروب الى النموذج الجاهز الذى يجرى تدويله تماما كما يجرى تدويل رأس المال .

ومن المفارقات التى تستحق دراسة مستقلة ان هذا النموذج الثقافى الذى يصدر لنا ولبلدان العالم الثالث التابعة يحفل فى طياته هذه النظرة المتعالية على ثقافتها ومشكلاتها على الجنس واللون الذى نمثله والذى هو فى صلب التراث الثقافى الاستعمارى مقرون دائما بالادنى والاقبل ، بالبدايى وغير المتحضر ، وهى نظرة تحكم الثقافة السائدة فى المجتمع الراسملى القائم على نفوذ القوة والثروة فى الاساس .

ما زالت صورتنا نحن المصريون مع هذا التحالف الواسع من الشعوب النامية والصغيرة والشعوب التى ما زالت مستعمرة وكلها تمنى قسوة مشكلات التظلم — ما زالت هذه الصورة فى المادة الاعلامية والثقافية الراسمالية موضوع فرجة ، اذا ان هذا العالم كله لا يعدو ان يكون مادة خام تماما مثل موارده . وان كتاب المادة الخام يترجم نفسه فى معادلة ثقافية مدهشة .. فنحن موضوع الاعلام ، نحن الصورة العجيبة فى ذهن مؤلفى وصناع الافلام والمواد الاعلامية التى تصدر الينا دون ان نستطيع توريد ما يقابلها ، نحن ايضا موضوع للتجارة الاعلامية والثقافية من قبل هذه الشركات الكبيرة ... غابات امريتيا وحيواناتها للفرجة ، قمرى تفرق فى الهند للفرجة ... مجاعة فى باكستان ... حرب فى الشرق الاوسط .. مخيمات صبرا وشاتيلا موضوع مذبحة ... الخ .

وفي صورة مغايرة قلبا أكثر احكاما ودهاء تقوم اسرائيل بانتحال التراث
الشمسي الفلسطيني في الرقص والمبوسات والمشغولات والغناء وتقدمه
باعتباره تراثا اسرائيليا ، لتقدم تجسيدا حيا لنهب ثقافة العالم الثالث .

حياد الاعلام :

ما من مادة تنطوي على معرفة تخاطب العقل والوجدان الانساني
والا وتحمل رسالتها اي ايديولوجيتها الضمنية معلنة أو خفية .. وهي
الايديولوجية التي تعبر في خاتمة المطاف عن مصالح فاذا انتقنا على ذلك
يصبح الحديث عن حياد الاعلام ، وعن حقيقة مادية موضوعية كاملة بذاتها
دون أن يكون لحاملها أدنى علاقة بها لغو أو مفالة في التبسيط على أحسن
الفروض .

صحيح ان الحقيقة المادية تظل هي الحقيقة المادية ، ان اسرائيل
القت القنابل العنقودية على المدنيين في لبنان وقتلت عشرة آلاف انسان
او يزيد . صحيح أن كل وكالات الأنباء وشبكات التلفزيون التي استطاعت
أن توجد قد صورت هذا الواقع ... ان البيوت المهتمة هي البيوت
المهتمة ، وضحايا صبرا وشاتيلا هم ضحايا صبرا وشاتيلا في كل الصور
... ولكن هناك وكالة تشير في تطبيقها على الحدث الى مصدر القنابل
العنقودية واخرى تقول ان الهدف كان لاخلاء لبنان من الاجانب .. هناك محرر
المادة وزاوية التصوير وكلمات التطبيق وامسبح الاتهام ، وحقائق يجري
اخفاؤها واخرى يتم ابرازها .. هناك الانسان الذي يقف خلف الكاميرا
ويلتقط المادة ... هناك الممول ورأس المال الذي يتاجر بالمادة الاعلامية
.. وله مصالحه . ان الموقف الذي يدعى الحياد بين القاتل والضحية هو
غالبا متواطئ . وطالما كانت معالجة حرب لبنان على وجه الخصوص
تقدم الينا بهذه الصورة ، وتنقل الينا مادتها عبر الوكالات العالمية على هذا
النحو : ادماء الحياد ، كانت الرسالة الصحفية في هذا الحياد والتي يراد
تنظيها للشعب المصري هي أن الحرب خارج حدوده .. انها لا تعنيه في شيء ،
ان القاتل والقتيل سيان وعليه أن يتأمل الأمر بهذا الموضوعي ويتمتع جدير
بالحكاه . وبينما يرح القتل في شوارع البلد المصري المستباح علينا
أن نقبل ايضا ميوننا موضوعا مصبنا للفرجة .

من ناحية أخرى أن نفس هذه المادة المصورة كاعلام يمكن استخدامها
نميا بعد في عمل سينمائي .. في فيلم تسجيلي أو روائي فنتحول الى مادة
ثقافية تلعب زاوية النظر والرؤية والموقف الايديولوجي للمؤلف السينمائي
دورا أساسيا في إعادة تركيبها وتقديمها واشباعها بهذه العناصر كلها مجتمعة

.... فارق شاسع سوف ينشأ حتما بين فيلم يصنعه من هذه المادة سنمائي
ككتابي مقاتل وآخر يصنعه سينمائي فلسطيني مقاتل .

الاعلان كمادة اعلاميه وثقافية :

يقول الكاتب الأمريكى المعاصر اريك فروم فى كتابه « الخوف من
الحرية » ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ص ١٠٧ « ان الدعاية لا تخاطب
العقل بل العاطفة ، وهى مثل اى نوع آخر من الايحاء التنويمى تحاول ان
تثبت موضوعها بشكل عاطفى ، ثم تجعل الناس يخضعون عقليا ، هذا
النمط من الدعاية يضغط على المستهلك بكل الوسائل ، عن طريق تكرار
الصيغة نفسها عدة مرات، عن طريق تأثير صورة ذات نفوذ مثل صورة سيدة
مجتمع أو ملاكم شهير يدخل نوعا معينا من السجائر، وعن طريق جذب المستهلك
بكل الوسائل وفى الوقت نفسه اضطاف قدراته الانتقادية بالجاذبية الجنسية
لفتاة رشيقة ، وعن طريق تخويله بتهديده بالرائحة الكريهة . أو عن طريق
ابتعاث احلام اليقظة عن تغير فجائى فى المجرى الكلى لحياة الانسان عن
طريق شراء قميص معين أو صابون معين ، كل هذه الوسائل لا عقلانية
اساسا ، ليس لها شأن بصفات الاتجار ، وهى تستغز وتقتل قدرات المستهلك
النقدية مثل التنويم الاميونى أو السريع ، وحتى تعطيه اشباعا معينا عن
طريق صفاتها التى تشبه احلام اليقظة على نحو ما تفعل الافلام ، لكنها فى
الوقت نفسه تريد من شعوره بالضالة والعجز .. » .

ان الشعور بالضالة والعجز الذى يتحدث عنه المفكر الهورجوازى
ويضعه على مستوى سيكولوجى يرتبط عميقا فى البلدان المتخلفة بتدهور
مستوى معيشة الغالبية الساحقة من الجاهل . ان زيادة مساحة الاعلان
فى وسائل الاتصال الجماهيرى مع التزايد المستمر لنسبة البضائع الأجنبية
والبنوك الأجنبية مع الارتفاع المتزايد فى الأسعار يسهم فى خلق حالة من
الأسعار للكسب السريع لاشباع الحاجات المختلفة ، وهى حالة تخلقها فى
الاساس الرأسمالية (الطفيلية) بنماذج كسبها وحياتها وانماط سلوكها .

ويشكل الاعلان بنذا اساسيا من بنود تحويل التوسع فى الخدمات
الاعلامية فى التلفزيون والاذاعة ، وهو ما يخضع عددا متزايدا من البرامج
خاصة الجماهيرية منها لرقابة الشركات الكبيرة المعلنه ولم تعد بدعة تلك
البرامج التى تولدها شركات بعينها .. مثل احتفالات شم النسيم وبرنامج
عشرة على عشرة على سبيل المثال . ولم تعد بدعة ايضا استخدام كبار
الفنانين فى المواد الاعلامية .

تزايد نسبة الاعلان بطبيعة الحال كلما زاد عدد ساعات الارسال ؛ تحظى الاعلانات بـ ٢٢٤ ساعة ارسال سنويا من واقع « ٨٤٣٠ » ساعة طبقا لاحصاء الجهاز المركزى للتعبئة والاحصاء (عام ١٩٨٠) ويتزايد اثر الاعلان كلما تقدمت الاساليب الحديثة فى انتاجه وارتقت فنيته، وهو ارتقاء وثيق الصلة بزيادة تدفق البضائع الأجنبية والاستهلاكية منها بخاصة الى بلادنا .. حيث يسعى التجار لترويجها وجعلها عادة ثابتة لدى المستهلك .

غالبا ما تكون المادة الاعلانية فى هذه الحالة مرتبطة بالبلد الاصلى المنتج للبضائع وتترجم المادة الاعلانية — كلامها الى العربية — بينما يبقى الاعلان الاصلى ... الصورة والحركة والموسيقى الخ .

يصبح الاعلان على هذا النحو جزءا مكملا لعملية اقتصادية معقدة لا تستطيع دولة نامية ذات اقتصاد مفتوح ان تسيطر على قانونها ، اذا انها لا تلبث ان تسقط فى أسر النمط الاستهلاكى الذى تخطط الشركات القومية والمتعددة الجنسية لانشاعته فى العالم اجمع خدمة لاقتصادها وان كانت تتعرض الآن لمآزق مشابه لما وقعت فيه البلدان النامية وان كان فى تباديات مغايرة وهو تزايد البطالة والتضخم بصورة مضطردة . وما يترتب عليها من آثار روحية واخلاقية مدمرة .

الاعلان مادة ثقافية ايضا لانه يسهم فى خلق نمط حياة ، فى تاصيل عادات ونمذ أخرى ، فى خلق مثل نمونجى للسكن والملبس والمآكل والخلق . للادخار والشراب والترفيه ، للحلم وطريقة تحقيق الحلم ، وكلما زادت تبعية اقتصاد بلد نام للاقتصاد الرأسمالى كلما ازداد هذا النمط الجديد الذى يقدم عبر الاعلان انتشارا ، ولعب دورا متزايدا فى ترجمة الجانب الروحى والوجدانى للتعبية لأن المآل الأعلى الاستهلاكى المرتبط بالبضاعة سرعان ما يلبس زيا قوميا ومحليا . يصبح العالم الحقيقى المرجو هو امريكا ، ويصبح الأمريكى هو الانسان تماما كما ان « العملة » هى الدولار .

الحلم الأجنبى :

ليس من قبيل المصادفة ان تنشأ فى بلد مثل مصر كان فى السنوات السابقة على سياسة الانفتاح الاقتصادى قد قطع شوطا ضخما فى الاستقلال الاقتصادى وفى تنمية الصناعة الوطنية على طريق انجاز مهمات التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى — ليس من قبيل المصادفة أن تنشأ هذه الحالة الجاهلية من التهافت على البضائع الأجنبية التى أصبحت المقارنة لصالحها على طول الخط ضد البضائع الوطنية حتى فى ميدان كانت مصر قد قطعت فيه

شوطا متقدما هو صناعة المنسوجات ، ولعل حجم الاعلان عن السوق الحرة في بور سعيد وشكل التهافت اليومي عليها يغنيانا عن البحث عن برهان اكثر قوة .

ثمة حالة عامة ساهم الاعلان بدور أساسي ومركز فيها من الاحساس العميق بتفوق الأجنبي ودونيته المحلي . . . انها عملية غرس بطيء للتبعية في اللاوعي القومي . . ذلك البعد الذي لم يستطع محلل بورجوازي مثل اريك فروم — على صدق رؤيته — أن يراه .

من جهة أخرى فإن الاعلان وهو يجعل البضائع الأجنبية خاصة الترفيهية والمفرطة في البذخ فهو يدعو لاستهلاكها في مجتمع فقير تعجز الغالبية العظمى فيه عن الوفاء بحاجاتها الأساسية وهو يخلق حالة من الفوضى الرزقية ، والاحباط العميق وفقدان الحس بالانتشاء وفي ظل غياب ممارسة ثابتة يحميها القانون المصانم للديمقراطية . . تغيب أية رؤية حقيقية للمستقبل وهو ما يفضي بدوره الى تفاقم الانار الاجتماعية للبضائع التي تصبح غريبة ومهادية .

البترول العربي والثقافة :

ليس بوسعنا الحديث عن بعد قومي لثقافتنا واعلامنا ، وعن علاقات عربية متبادلة متكافئة في هذين الميدانين تركز ثمارها لانجاز الأهداف القومية العليا في التحرر من الاستعمار والصهيونية وتحقيق الاستقلال الاقتصادي والسياسي الكامل ، واشراك الجماهير العربية اشراكا فعليا في السلطة والثروة من أجل تقدمها — ليس بوسعنا ذلك دون أن نتطرق لآثر البترول العربي على الثقافة والاعلام في مصر ، ودور الوسيط السيء السمعة الذي لعبه منذ تدفقت فوائضه قبل عشر سنوات لتدويل النموذج الثقافي الرأسمالي ونقله الى منطقتنا .

تحولت دول البترول العربي الى منطقة تركز الاستهلاك البضائع الترفي الباذخ المتزايدة من الغرب الرأسمالي . ومن أمريكا على وجه الخصوص . فلو تأملنا عملية المقايضة العصرية التي تتم على أوسع نطاق لكان مشروعنا للغاية أن نجرى هذه المقارنة المحزنة مع اساليب الاستعمار القديم الذي أعطى للأفريقيين الخرز الملون مقابل ثرواتهم الطائلة . . حيث تشهد المنطقة نهبا منظما للمادة الخام الجديدة ، وبدلا من أن تستخدم هذه المادة كإداة لاحداث التنمية الشاملة للأمة العربية كلها التي يقول الشيوخ انها دينيا وقوميا امهم . بينما حولوا بلدانهم الصغيرة القليلة العدد الى سوق لأكثر أشكال الاستهلاك السفيه وحشية ، بينما ازدادت

الهوة اتساعا بين البلدان البترولية وغير البترولية وازدادت الجاهير العربية بعامة فقرا وبؤسا .

رقابة البترول :

تحدث مفارقة واسعة بين نمط استهلاك هذه البلدان ومقومات ثقافتها الدينية التقليدية التي يجرى تكريس عناصرها الرجعية غير الشعبية . ومع ذلك وباسم هذه الثقافة الدينية التقليدية ذاتها مرضت بلدان البترول وخاصة السعودية رقابة واسعة جديدة على الانتاج الثقافي والاعلامى المصرى الذى كان ومازال يجد سوقا طبيعيا فى هذه البلدان بسبب الروابط القومية من جهة والتقدم الذى أحرزته مصر وكانت سباقا اليه بحكم تقدمها العام (بدأ التلفزيون إرساله عام ٦١) من جهة أخرى .

باستخدام الدين ليخفى الطابع الرجمى الحقيقى لشروط الرقابة الجديدة ... وليفرض هذه الشروط بفلوس البترول ... وإذا كنا نستخدم نموذج التلفزيون فقط للتدليل على هذا الدور فبسبب تأثيره الواسع وليس لأن هذا الدور نفسه لم تجر ممارسته فى كل ميادين الانتاج الثقافى .

تقول جريدة الاهالى (فى عددها الصادر يوم ٣٠ - ٨ - ١٩٧٨) ، ان هيئة التلفزيون فى احدى الدول البترولية الكبرى قد حجزت لنفسها المكان الاول اذ تشتري الحلقة الواحدة (نصف ساعة بأعلى سعر فى العالم العربى وهو ثلاثة آلاف دولار للحلقة ، بليه تلفزيون الكويت ثم بقية الدول العربية كل حسب درجة الفقر والثراء .. ثم تحدد الموقف أكثر حتى أصبح رضاء التلفزيون السعودى عن العمل الفنى - أى عمل - تنتجه شركات التلفزيون هو البند الاول لتقييم هذا العمل أو طرحه جانباً .

وتبدأ هذه الهيئة بفرض الشروط التالية :

١ - ممنوع التعرض للسياسة مطلقا . او الإشارة لأى شىء يمت لها من قريب أو بعيد .

٢ - ممنوع إثارة المشكلات الاجتماعية الجادة ، والصراعات الاجتماعية التى تنتشر فى طول وعرض الوطن العربى .

٣- ممنوع الحديث عن العمال واثارة مشكلاتهم منعاً باتاً .

٤ - ممنوع التعرض لمشكلات انحراف الشباب أو عقوقه بآدمان المخدرات والخمور وغيرها من الانحرافات الموجودة في أى مجتمع .

٥ - ممنوع التعرض للعلاقات العاطفية حتى بين الأزواج والمشكلات الجنسية وكل ما يمت لها بصلة .

٦ - ممنوع التعرض للعلاقات الزوجية فاذا حتم المشهد ان يدور حوار بين زوجين على فراشهما ، فليكن بشرط أن يديرا ظهوريهما لبعضهما البعض . . .

٧ - ممنوع اثارة الجدل حول الفلسفة والدين والوجود . . . الخ وتستطرد الجريدة قائلة « حاول التلفزيون المصرى المقاومة عندما هبطت مبيعاته الى الدول العربية بعد دخول الانتاج الملون اليهنا في بداية السبعينيات ، وهجرة كفاءاته الى الخارج فأرسل بعثة لتقصى الحقائق زارت دول الخليج للبحث . حول أسباب هذه الحرب التي انتزعت مركز الانتاج والتوزيع منه .

ووضع المسئول تقريره الذى يوصى فيه بعدم التعامل مع إحدى الشركات الشهيرة في الخليج العربى التى يرتبط صاحبها بعلاقات سياسية مشبوهة وصدر قرار بمنع شراء أو عرض أى عمل ينتج في الخارج ، واقامة نظام للانتاج المشترك بين التلفزيون ومن يرغب من الشركات الخاصة التى تود العمل فيستديوهاته على أن يتولى القطاع الاقتصادى لاتحاد الاذاعة والتلفزيون التوزيع في العالم العربى ويحصل على نسبة ربح كانت ٤٠٪ ثم أصبحت ٢٠٪ » .

فاذا كانت هذه الحقائق تبين لنا لماذا خرجت الدراما المصرية بعد ذلك في الغالب الاعم مشوهة لا فحصب لكى ترضى أذواق رجال الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر وتلقى سوقا رائجة في هذه البلدان وانما ايضا لتبتعد بمسلايين المتفرجين عن كل ما هو حقيقى في الوطن العربى ولتصنع وهما تافها يساعد أولى الأمر على اخفاء مصالحهم الاقتصادية المرتبطة بالغرب الاستعمارى .

انتقلت صناعة التلفزيون أيضا الى خارج مصر ، وكان البترول العربى يلعب دوره في ذلك ، فقد اتفقت بلدان النفط العربى ستديوهات ضخمة في أثينا ولندن ودبى ولكنها لم تتقدم أبدا لانشاء ستديو واحد

كبير في مصر ، فإذا كان تبرير ذلك واضحا لرأس المال في زمن الناصرية حيث كان يخشى التلاميذ ، فإن زمن الانفتاح الذي يقدم ضمانات هائلة لم يشجعهم على ذلك وهو ما يعنى أن أصحاب رؤس الأموال البترولية كانوا يتجنبون بوعى دورا مصريا رائدا جديدا في هذا الميدان حيث الكفاءة الفنية والكتاب والفنانون والتراث الثقافى الضخم ، وهى جميعا عوامل كان باستطاعتها متكافة وفى وطنها أن تتغلب على الكثير من الصعاب .

والحاصل ان أصبح الكتاب والفنانون والفنيون المصريون مثلهم مثل عمال التراحيل يتكدسون فى الطائرات الذاهبة الى الخليج ... لكى يكتبوا ويصوروا مسلسلات تافهة فى الغالب الأعم ... وتنشأ مفارقة مرة طالما عبر عنها الكثيرون منهم ... فى أحاديثهم الخاصة أو العامة اذا شاعت الظروف ... انهم يعملون كثيرا جدا دون أن يرضى ذلك طوبوهم الحقيقى والمشروع للتحقق الفنى والانسانى ... لأن مايقدمونه باختصار .. لا يقول شيئا .. وليس من قبيل المصادفة أن يتدهور مستوى النقد الأدبى والفنى ... لأنه لا يجد هذا الإبداع الجدير بالتوهج والاكتشاف والتنظير ... وليس من قبيل المصادفة أنه يضى زمن طويل جدا قبل أن تقدم الحياة الفنية والثقافية ممثلا لامعا بحق أو كتابا جديرا بالتفوق .

فلوس البترول ساهمت بضراوة لم يسبق لها مثيل فى خنق حرية الفكر والتعبير فى مصر والوطن العربى كله ... وهو ما ساعد بقوة على تسييد النموذج الثقافى الرأسمالى المتدهور .

غرب آسيا وأفريقيا :

إذا كان البعد القومى لعلاقتنا الثقافية والإعلامية قد اتخذ طابعا تابعا على نحو نريد عبر أموال البترول ، وحيث تعيش دول البترول شروطا اجتماعية - اقتصادية مشابهة لواقع مصر إذ تتخلق علاقات تبعية للغرب الرأسمالى فإننا بازاء البعد الإقليمى نجد أن المسألة مطروحة بشكل يختلف فى التفاصيل وإن لم يكن جوهر المشكلات والقضايا مختلفا .

تقع مصر فى منطقة غرب آسيا (وهو الذى اصطلاح استعماريًا على تسميته بالشرق الأوسط) وشمال إفريقيا ، وتلعب دورا رائدا بحكم التاريخ والجغرافيا والحضارة والنقل السياسى فى تشكيل الملامح الرئيسية لهذه المنطقة التى تنتمى معظم بلدانها « باستثناء إسرائيل » للعالم الثالث وتدخل أن شكليا أو واقعيا فى كفة عدم الانحياز .

تصنع مجيل هذه الشروط دورا خاصا وهاما ومتميزا لثقافة مصر واعلامها . وسوف نذكر على سبيل المثال دور الازهر في افريقيا حين وقفت رسالته ورجاله في سنوات الذروة للتحرر الوطنى ضد التغفلل الثقافى الاستعمارى ، وسادت المثقفين الوطنيين المعادين للاستعمار ضد عملية الاستيعاب فى اطار اللغة والثقافة الفرنسية فيها اطلق عليه اسم « فرنسة النخبة » . وساند هذا الجهد عددا هائلا من الاذاعات الموجهة باللغات الافريقية المحلية لدعم المقاتلين ضد الاستعمار ، ولم يكن المثل الاعلى الراسمالى المطروح فى الساحة الآن لا مثل مصر ولا مثل هذا العدد الهائل من البلدان الصغيرة والكبيرة المقاتلة ضد الاستعمار ومن اجل امتلاك مصرها .

ولم يكن هذا الدور الرائد لمصر شبيها بحال بالدور الاستعمارى وهذه نقطة منهجية هامة للغاية لأن ما جرى فى السنوات الماضية فى محاولة اعادة كتابة تاريخ ثورة يوليو اشتتل على اعادة تقييم لدور قوات مصر فى كل من الكونغو والبنين ، واسلحة مصر للجزائر وانجولا وموزمبيق حين كانت قياداتها السياسية الحالية تنظم وتدرّب قوات المقاومة ضد الاستعمار فى مصر . وتنطوى اعادة التقييم هذه على فكرة رئيسية مؤداها ان قوات مصر واسلحتها كانت تخرج من حدود الوطن لتقوم بعمل استعمارى وان هذه المهمات الكفاحية الجليلة فى قيادة حركة التحرر الوطنى كانت سببا فى الخراب الاقتصادى الذى حل بها ، وهى مقولات تتكرر بخصوص حروب مصر ضد اسرائيل ومحتواها الوطنى التحررى المعادى للاستعمار والصهيونية .

كانت مصر منذ بدء تاريخها الحديث جزءا من قومية صاعدة تقديمية المحتوى بالضرورة لأنها خاضت نضالها ضد ألوان عديدة من الاستعمار العثمانى للأوربى ، ولم تستثمر شعوبا اخرى أو تضطهدها ، ولذا كان دورها الرائد عربيا وافريقيا واسيويا دور الحليف المقاتل القائد ضد نفس العدو وكان مجيل هذه المعارك على الساحتين القومية والاقليمية قد فتح الباب واسعا أمام امكانية الاستقلال الاقتصادى الكامل ومن ثم الاستقلال السياسى الكامل للادارة الوطنية الذى يكفل حقلا علاقات متكافئة مع البلدان الاستعمارية . . خلق كل هذا على مدى عشرين عاما ما يمكننا بثقة ان نسميه تراث التحرر الوطنى الثقافى والاعلامى .

وقف هذا التراث بندية حقيقية لا وهمية أمام ثقافة المستعمر وتراثه وتخلقت عبره الاذاعات الوطنية ووكالات الأنباء والصحف والمجلات ودور النشر ومحطات التلفزيون . ونمت اجيال من كتاب الرواية والشعر

والمرح و كان المثل الأعلى الذى طرحته سنوات التحرر الوطنى اشتراكيا بالضرورة - على نحو ما ... ولنذكر فى هذا الصدد تلك المناقشات الطويلة التى شهدتها الساحة المصرية والحياة السياسية والفكرية فيها حول الاشتراكية العربية أم طريق عربى الى الاشتراكية وقد تعددت المساهمات الإفريقية والآسيوية من أجل خلق اشتراكية خاصة بكل بلد .

أدت انتكاسة حركة التحرر فى بعض البلدان الى تمزقات عديدة وانضت المرحلة الى طرق متباينة قادت بعض الدول مثل مصر للارتباط بالغرب الراسمالى وقادت دول أخرى مثل أنجولا وموزمبيق واليمن الجنوبى الى انتهاج طريق الاشتراكية العلمية فى تحالف وثيق مع بلدان المعسكر الاشتراكى الذى كان فى سنوات التحرر قد دعم نضال هذه البلدان على المستويات العسكرية والاقتصادية والدولية .

أصبح الدور الإقليمى لثقافة مصر وأعلامها مرتبطا الى حد بعيد بكونها بانت دولة تابعة وفقدت دورها الرائد خاصة فى ميدان الاعلام لأن المصدر الاصلى الذى تستقى منه او تخط على منواله وهو الغرب الراسمالى يستطيع أن يمد المحيط الإقليمى بخدمات نوعية أفضل .

كان الارتباط القديم بمعايير المختلفة يستند على دور مصر الرائد . ولم يكن الأمر مرتبطا بكونها بلدا صغيرا أو كبيرا ، متقدما أو متخلفا .. عند كانت العراق فى زمن نورى السعيد بلدا كبيرا فى آسيا .. لكنه لعب دورا معاديا لحركة التحرر ، وكانت اثيوبيا بلدا كبيرا فى إفريقيا لكنه ارتبط كذلك بالاستعمار . لذا يجدر هنا أن نتوقف أمام تعبير العالم الثالث الذى يطلق معمما .

يقول الدكتور طيب تيزينى فى كتابه « حول مشكلات الثورة والثقافة فى العالم الثالث » (أن تعبير العالم الثالث غير دقيق علميا ولا يفتى المسألة التى يعبر عنها . وفى حالات عديدة يستبدل هذا التعبير بتعبيرين آخرين هما « البلدان التنامية » و « البلدان المتخلفة » والحقيقة أن هذين التعبيرين أيضا يساهمان فى القاء ظلال من الغموض والإبهام حول المشكلة بمعنى آخر يمكن القول أن تلك التعبيرات تلج فى الخط الأول على جانب التخلف من واقع البلدان المعنية هنا ، أن هذا يتم من خلال مقابلة البلدان المتخلفة بالبلدان المتقدمة ، وعلى هذا النحو يظهر التعبيران التخلف والتقدم كتعبيرين أساسيين لتحديد معالم الواقع فى كلتا الفئتين من البلدان المشار إليها .

ونحن حين نطلق من هذين التعبيرين نكون قد أكسبناهما أهمية مضخمة على نحو خاطيء سوف نرى في مواضع مختلفة من هذا الكتاب ان تعبير « التقدم والتخلف » لا يمكن ان يكونا المنطلق الجوهري لفهم مختلف المجتمعات القديمة أو المعاصرة ، بل انهما نفسيهما يخضمان لتعابير ومفاهيم أخرى اجتماعية مثل « التطور الطبقي » « علاقات الانتاج » و « قوى الانتاج » و « التشكيلة الاقتصادية - الاجتماعية » .

فدراستنا للمجتمع الأمريكى المعاصر مثلا دراسة تعتمد منهجية علمية تاريخية دقيقة لا توصلنا الى النتيجة بان هذا المجتمع يتحدد بالدرجة الأولى من حيث هو مجتمع متقدم صناعيا وتكنولوجيا وعليا ، وانما الى اليقين العلمى بأنه مجتمع رأسمالى استعمارى ... ص ٤٣ .

واعتماد هذا المنهج يوضح لنا لماذا كانت مصر « المتقدمة » بالمعنى الوطنى والاجتماعى قد لعبت دورا رائدا فى المحيطين الاقليمى والقومى ولماذا حين تخلفت مصر ... حين انتكست ثورتها الوطنية الديمقراطية المعادية للاستعمار والصهيونية والتي خطت فى طريق التحول الاجتماعى المعادى للاستقلال الرأسمالى ... تخلف دورها وأصبح ذليلا (تراجعتم قيادتها فى عدم الانحياز والتحالفات الاقليمية المعادية للاستعمار) ... الخ .

ثقافة جديدة وعالم جديد :

فهل ندعو اذن للقطيعة مع العالم الرأسمالى اذا كانت هذه هى صورة التبعية ، واذا كان هذا النمط الذى تدعوه الورقة الاساسية التى قدمها الأستاذ سعد لبيب - نمطا عالميا - قد أخذ يسود ويهدد الذات القومية والثقافة القومية ؟

هناك تحفظ اساسى لابد ان نسوقه هنا : ان العالم ليس امريكا واوروبا واخيرا اليابان ان العالم شاسع فيه بلدان العالم النامى وثقافتها واعلامها ومن بينها بلدان الوطن العربى ، وفيه بلدان المعسكر الاشتراكى بثقافتها واعلامها والتي لا تدخل باى حال تحت هيمنة النموذج الرأسمالى اى « العالمى » هذا وهناك الثقافة المناهضة للرأسمالية فى قلب العالم وعلمنا ان نسعى اليها ان كنا نريد حقا ان ندخل فى عملية جدلية ثقافية واسعة من الأخذ والعطاء من الامتصاص والرفض من الانتقاء واللفظ .

وليس بوسعنا ان نسوق هذه الحجة القائلة بتركز الصناعات الانصالية الكبرى فى مجموعة محدودة من الدول .. فهناك سينما فى

العالم الثالث ، وكانت صناعة البترو في مصر قد تقدمت بصورة ملائمة بل وجيدة ووجد انتاجها سوقا واسعا في بلدان العالم الثالث والعالم الاشتراكي ، وكانت هذه الصناعة ايضا ملكية عامة حاول انتاجها الى هذا الحد او ذاك ان يعبر بطريقته عن مشكلات المجتمع ولهذين السببين ضربت صناعة السينما كقطاع عام في مصر في اوائل السبعينيات ، وبعد سنوات قليلة اى في عام ١٩٧٨ سعت شركة « يونيفرسال » الامريكية لشراؤها عن طريق أحد مشايخ البترول السعوديين لأنها استشعرت هذا التهديد الضمني لأسواقها في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من جهة ، ولأن سينما مملوكة ملكية عامة من جهة أخرى تشكل خطرا مستقبليا على الوهم الأمريكى الكبير الذى تبنيه السينما المصدرة الى بلدان العالم الثالث .

اى رأى عام ؟

ان الرد الجاهز انه يصعب على الجمهور الاعتياد على سينما العالم الثالث والاشتراكي ولكن اعتياد الجمهور مسألة يمكن التحكم فيها لأنها تخص تشكيل الرأى العام وتنمية حسه الوطنى والقومى المعادى للاستعمار وحسه الاجتماعى المعادى للاستقلال وتنمية تذوقه من هذا الاتجاه . فى اتجاه المصالح الشعبية الواسعة الفعلية .

ولكن هذا الاتجاه لا يخدم بطبيعة الحال أهداف الرأسمالية الطليعية السائدة فى مجتمعنا .

لذا سوف يلقي هذا السؤال : ما الحل اذن ؟ اجابة شاملة واحدة هى الديمقراطية باعق واشمل معنى والتي تطرح نفسها لا فحسب كشعار وانما كمهمة نضالية على الطلائع المثقفة أن تنهض بها بصدق وأمانة ، فذلك هو المخرج الوحيد الذى تتجلى لنا هلامه صحيا وحقيقيا هو الطريق الوحيد للقرار السياسى الذى ينبغى أن يتخذ لكى نقلنا من حالة التابع الى حالة الند بحيث نكون قادرين فى المحصلة الأخيرة على أن نضع انفسنا من جديد فى قلب قيادة العالم الثالث وفى تحالف متين مع العالم الاشتراكي منشئين علاقات ثقافية اعلامية ندية معها قادرين حقا على الاختيار من الثقافة الرأسمالية فى تقدسها العلمى الذى لا يمكن انكاره فاتحين الباب امام ارقى ازدهار للعناصر الديمقراطية والشعبية فى ثقافتنا القومية بحيث ننزع الوعى الاجتماعى على الطريق الصحيح لا الزائف لتحقيق اهدافنا فى التحرر والتقدم الاجتماعى .

لابد لاتجاز كل هذا من مشاركة شعبية منظمة من السلطة السياسية ، مشاركة لا يمكن ان تقوم بشكل حقيقى دون تقسيم عادل للثروة

القومية التى تنهبها الآن قلة قليلة لتعيش الاغلبية على الكفاف ... ذلك هو المخرج الديموقراطى بحق .

لابد ايضا من تنمية الروح النقدى لدى الجمهور ، وهو الروح الذى لا ينمو مع هذا الاغداق غير المحكوم من البرامج والمسلسلات والاندم الأمريكية التى تفرض علينا هذا النهو الذى تسميه الورقة « عالميا » وتتخوف من تهديده للذات الثقافية القومية .

ان الروح النقدى ضرورى حتى يكون ما تقوله الورقة ص ٥ حول « اعمال الحق الطبيعى للانسان فى ان يتجمع مع الآخرين وان يعبر عن نفسه ، وان يعرف بصرف النظر عن المصدر الذى تاتى منه ، هذه المعرفة » ان الروح النقدى ضرورى لكى يكون هناك فارق بين المعرفة المنقوصة والمزورة وتلك المعرفة الحقيقية التى تؤتى ثمارها اكلا سخيا للغالبية العظمى من الناس .. من الشعوب بالمعنى العام والشامل لهذه الكلمة ، ان انهاض صناعة السينما والتلفزيون والنشر فى مصر ضرورة ايضا لا غنى عنها حتى لا نسقط فيها يسمى بعد ذلك ضرورة الاعتماد على الآخرين بسبب نقص ما ننتجه ، وهذه النهضة لن تعنى بحال اغلاق الباب أمام ثقافة الشعوب الأخرى على العكس ان التبادل ... الأخذ والمطاء سوف يكون فى هذه الحالة تفاعلا خصباً لاتبعية مقنعة باسم التبادل .

الجروح المفتوحة :

يقول الناقد المسرحى الأمريكى ايريك بنتلى « رغم أن الفنانين والمثقفين ليسوا بالضرورة أذكى من غيرهم من البشر فانهم بوجه عام أكثر قابلية للإيذاء ، ومن ثم أكثر وضوحاً أو ربما لا يكونون سوى جروح مفتوحة ، ورغم عدم نموذجيتهم فانهم يقومون بدور الأمثلة »

وان المتتبع لعمليات الإيذاء المتنوعة التى لحقت بالمثقفين المصريين أفراداً ومنظمات بدءاً من مصادر حرية الراى والتعبير ، والمنع من الكتابة والعمل وانتهاء بالحبس أو حل المنظمات المستقلة التى يعملون من خلالها وبوسعنا ان نسوق مئات — بل لا نبالغ اذ قلنا آلاف الأمثلة وسوف يبدو حديث « اريك بنتلى » كأنه خاص بمثقفى مصر .

ان ازالة الفبن الواقع على المثقفين المصريين هو بطبيعة الحال عملية نضالية ايضا .. لن تنصب نحسب على خلق مناخ ديمقراطى حقيقى موات ، وانما ايضا على انشاء منظمات وطنية تنتشل قطاعات عريضة من الكتاب والباحثين والاساتذة من قبضة المؤسسات الأجنبية .

فكما تبين هناك استحالة عملية أن تصدر الدول الرأسمالية نموذجا ثقافى وانكارها دون أن تخلق قاعدة محلية واسعة من المثقفين المرتبطين فكريا وروحيا ، واقعيا وماديا بهذا النموذج من الحياة ، وأن ملاحظة طريقة المراكز الأمريكية والأوروبية فى الاتفاق على البحوث لتؤكد لنا أن الهدف الأساسى هو « تجنيد » المثقفين لا الاستفادة من خبراتهم وأن كانت مسئولية هذا « الاستسلام » من قبل المثقفين المصريين تقع على عاتقهم كأفراد فاننا لا نستطيع أن نتغافل عن الظروف الموضوعية .. . المسادية والفكرية غير الديمقراطية التى تساعد على دفعهم الى ذلك .

ولانتفاء ما اسماه د. فؤاد مرسى فى دراسة غير منشورة « أزمة المجتمع فى أزمة المثقفين » ص ١١

« محاولة اعادة تشكيل المثقفين المصريين ومن ورائهم المجتمع كله بروح القيم المادية والانتاحية الطفيلية ، مع التكرار لكافة القيم التى سادت حياتنا الثقافية وبخاصة طوال ثورة يوليو ، وتنمية ونشر عدم المبالاة بالسياسة ، وتنمية ونشر غرائز فردية مدمرة للمجتمع ، بل وتزييف الواقع والتستر عليه بل وتجيده حتى ليتمكن القول بأننا أصبحنا أمام مشكلة او معضلة خطيرة فى تحديد هوية مصر من جديد ... » .

ان هذا التحديد الجديد يتم للأسف الشديد فى اطار التبعية وعلى ايدى وعقول مثقفين مصريين ولكننا حين نكشف أسباب التبعية ومظاهرها ومخاطرها فاننا لا نسمى الى القطيعة مع الغرب والزهة فيما يقدمه وانما نريد حرية حقيقية وتحديثا حقيقيا لوطننا ، ولو عاش طه حسين حتى ايماننا لربما أعاد النظر فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » الذى كتبه فى اواخر الثلاثينيات مطالبا ان نحذو حذو الغرب يقول فى ص ٤١ :

« علينا أن نسرى سرى الأوروبيين ونسلك طريقتهم لنكون لهم اندادا ولنكن لهم شركاء فى الحضارة خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، مايجب منها وما يكره ، وما يحد منها وما يعاب ... » .

كان طه حسين بالقطع سوف يستكمل كتابه ليرفض اسس التبعية الاقتصادية - السياسية التى اثمرت ما نحن فيه .. ذلك أن دعوته كانت دعوة حارة للندبة مع الغرب التى لابد أن تكون نقدية حقيقية تقوم على اسس اقتصادية - سياسية - اجتماعية - ثقافية شاملة .

زفير المدينة



صلاح اللقاني

هادئا .. اتمطى على مقعد الليل كنت ،
 سوى ثمرات الرفاق ، ونبضة ضوء
 تزيج العمى برهة ، ثم يهوى سريعا
 وراء الزجاج ، ويأتى خلال الهواء
 المبلل بالهمهمات زفير المدينة ، والعربات
 الثقيلة تزحف وسط هدير المحرك ،
 يتحد الليل بالخوف بالأغنيات البعيدة ،
 ينفرج الباب عن نسوة عاريات الصدور ،
 يساعدهن غلام صغير على وضع
 آلاتهن ، ويدخل بضغ رجال ،
 وينشرون خلال الموائد ..
 قال المغنى .. « ينسام المساء الجميل
 على مقتلتيها .. »

ولكننى لا أشاهد غير المساحيق
 تكسو انطفاء الوجوه بحبرتها المستعارة
 مما وراء البطاز ، ولا يسمع الليل
 شكوى الصدور التى ابتذلتها
 عيون الرجال ، ولا يدبغ الليل
 أجرا الحناطير أو ثبين الكهرباء ،

فهزى اذن خصرك الرخص ، يساقط
الماء فى الحوض ، وابئك يكمل
درس اللغات الخصوصية
لكنه الليل يلسعنا بالنساء الجميلات
بالورق المتطاير فى هبة الريح
بالفكر حين يصير تراباً ورملاً .
(على شاشة التليفزيون يسدو
مدرب كلب المغنية المستضيفة .)
— اى النساء تحب ؟ فقلت :

الفتاة التى عبرت بجوارى مساء الثلاثاء
ثم اختفت فى الزحام ، على شعرها
لمعان النيون ، وتلبس جونلة لونها
اخضر ، وقببها رقيقاً يوسع دائرة
النار مترين حتى اصلى صلاة المجوس
— تحببك ؟

قلت تبعثرت فوق السرؤال شهوراً
طوالاً ، ولكنى لست ادرى سوى انها
عطرت اسبها مرة ، ورمته على
جدول الروح فانقضت كالغزال الشريد .
— تراها ؟

فقلت اذا اوحشتنى ، خرجت الى طرقات
المدينة على اراها ، وابحث
فى اوجه الفتيات الجيلات عن طائر البحر ،
حتى اذا احترقت خطوائى
انكفت الى البيت مكتئبة وتعييسا
فتنجؤنى بالظهور كلع الشهاب
وتركنى جسداً مقتلاً بالنبؤات
بالعنف المتساقط من كرمه ،
فى الفراغ الذى يحتويها .

(تقوم المغنية المستضيفة ، تفتتح
دولابها ، كى يشاهد عشاقها
من حفاة المقاهى فساتينها ،
ويغبطون بالنظرات القسوام الجحيمى
واللففات الرشيقه .)

— لا تبدوا العدو نحو الجنون الجليل
فعلانسا مايزال طرباً ، نشكله كالعجين

رغيفسا ..

— وياكله المتخون ؟!

إذا انكسرت مظلة الليل

يصحو بصدرى غراب العذاب ،

ويشعل مصباح جرحى

واشعر بالبرد حين يرف النسيم ،

فأغلق شباك حزنى ، ولكنه الليل

يلسمنى بشموس الجراح الصغيرة ،

يكتبنى قصة عن صبي بكى

حين أدماء سهم العيون الجميلة ،

ينبتنى وردة فوق نافذة المستحيل ،

يوقع يأسى على جبهة الفرح المستحيل .

(لقد عبثوا فى حياتى ، ولم يكتبوا

عن غنائى وصوتى ، وقالوا بأنى

أصادق بعض الرجال .)

— أضى صار متها بالنظافة ، فى آخر الليل

جروه فوق البلاط ، والقوا به فى

هدوء عنيف الى جوف سيارة لا ترى

فى الظلام ، وبعد قليل تصاعد صوت

المحرك ثم تلاشى خلال ضجيج السكون .

— وهل عاد ؟

— ما عاد غير قرار الادانة

— هل زرتة ؟

— زرتة فى بجون الجرائد معتقلا فى السطور

الجبانة ، ينمو على جرحه خنجر كل يوم

— فمن يرفع القيد عن عمره ؟!

— لا يفك اسار الحبيب سوى الحب .

كان يفتش فى قاع صبتى عن البحر

والجزر النائيات ويسألنى كل يوم

سؤالا حزينا ، وكنت أفر بنفسى

بعيدا عن النار فى صوته ، كان منتفخا كالشراع

بحزن غريب ، وكنت رقيقنا كفنجان شائ

وحين أدانوه بالحسب هذا الفتى ،

صرت منتفخا كالشراع بحزن غريب

— تعلمت منه الكثير ؟

— لقد كنت مثل تراب الحديد ممغنطني

صرت كهلاً له عمر نوح ،

وكنت بريئاً كعش اليمام فعرت لى الأرض عورتها ،
صار قلبي مظاهرة يهتف العاشقون بها :

يا زمان الموت شردنا فقد جاع الصغار

يا زمان الموت قد القوا الى السجن الكبار

ثم اسندت ظهري الى حوائط الثورة

المستكنة كالنصار في الصخر ، كالماء في العشب ،

كالجنس في الحب ، هل نقت طعم ارتباكك

في حضن أنثى تحبك ؟

قال بسخرية :

حين ضاق المرتب بالحب لم يبق غير المجلات

كى تنزّوج نسوتها العاريات .

(ادار فتى أسود الشعر زر الجهاز

فأسكت ضحكها فجأة ، وتجمع

من بقع الضوء اعلان سيارة

من طراز حديث ، فارجعها في وقار انيق

تحدثنا عن كفاح السنين الخوالي .)

طرق المحطة يزحبه العائدون ، انفتش

في اوجه الطالبات لملك طالبة حملت

في حقيبتها ورقاً من غصون النهار ،

لملك في بطن حبلى ، تمرين ساهرة

من جنون انتظاري ، لملك عابلة في محل بعيد

تعودين في آخر الليل مرهقة ، حين يسهو

بشعرك نجم الكلام ويهبط فوق لساني ،

والبح عابرة في الطريق ، فاتبعها

حين يهجرني الخوف ، أصعد أسلم منزلها

كأنها نفسى ، ثم أطرق باباً ، ويبرز وجه

غريب ، اليف ، ويخطفنى من دمي

نسر عينيّ ضاحكتين ، يبعثرني في اتساعها ،

انها انت ، لا يعرف البر الا شراع شريد .

حرف القاف

محمد صنقى

صرخت حكمت فى المطبخ ..

— اشرف .. يا اشرف

واندفعت تنادى حولها فى الصلاة ، فى حجرة الجلوس ، وطرقه
باب الخروج

— أين اشرف

قلت واصابعى تتحرك بمؤشر الراديو بين المحطات :

— كان هناك يطل على الميدان

— النافذة امامك مغلقة يا أستاذ

— آه .. تذكرت ، كان يسألنى عن حلتته الضباطى وقتلت له

— ضباطى ايه يا عدلى ، أين الولد .. أنت لست معنا فى البيت ،
الولد لم يحل الواجب

— هاهى المحطة اخيرا ، حكمت .. الا ترين اننى مشغول ، الساعة
الآن الخامسة ، وهو سيعمل الواجب وحده اليوم .

— يا عدلى تحرك .

واستدارت غاضبة تنزع فوطة المطبخ عن خصرها داخله حجرة
النوم ، يتلاهى صوتها فى نغمات الخوف .

— أخشى أن يكون قد صعد إلى السطوح وحده يتنرج
قلت غير مبال ، أضحك في خاطري خلسته لبطنها المكوره وهى فى
شهرها الخامس ..

— ياست ، لا تخافى عليه ، دعيه يطل على الميدان
غمغت حكمت بسرعة الى باب الشقة تتركه وراءها مفتوحة ، تصعد
السلالم منادية وصوتها يتلاشى .

— اشرف .. اشرف .. انت يا زفت
تتهدت مبتسما لصورة وجهها الغضوب بغمازتيه الضاحكتين ،
للعينين الرماديتين ، عيني القطه ، وصدرها الناهد الذى يملأنى دائما
شوقا اليها ، وهزئت رأسى ، انه قلب الأم ، لا يصح أن تغضب هذه
الايام ، سأقوم لمساعدتها ، أبحت لها بنفسى عن اشرف ..

وتوقفت أصابعى ، جهدت بالمؤشر على صوت مذياع المحطة الفرنسية
يعلق على معارك القتال سيناء والبيانات العسكرية المصرية .. آه هذه
عودة الروح يا مصر ، دبابات أم . سى ٦٠ الأمريكية يأسرها أبناء الفلاحين
من الشرقية وقتنا واسيوط .. هالآن هذا أصبحت الآن أحب الصحف ،
لا اتفاضى عن منشاتها واحتضن الراديو

صوت المذيع اللبناني باللغة العربية فى المحطة الفرنسية كان
جبيلا ، ينفذ بشعور الرضا الى صدرى الذى أصبح له عشر قلوب تنبض
معا فى وقت واحد ، سيمفونية فرح غامر نغمات كلماتها تقنول « مع
أرتال من مئات الدبابات والمدافع المحمولة تتحرك فى اتجاه شرق القناة
بعد أن أصبحت كلها فى أيدي الجنود المصريين ، .. اذاعة اسرائيل
تعلن .. ثم صمت ، وأزير رياح وعواصف ..

وأضبط اضراس غيظا ، تتلاشى كلمات المذيع فى صغير الارسل
وخشخة الراديو خائفة غير مفهومة حتى أصنع الراديو ، أحرك المؤشر
وأعود به لينطق « المصرية والمعالية تنشر صور تدمير اللواء الاسرائيلى
الدرع ١٩٠ وأسر قائده عساف بانجورى .. الاسرائيليون لا يتقون فى
بياناتهم الحربية المذاعة ، ويستمعون للاذاعات الخارجية .. مسير
القتال حرج للغاية بالنسبة لاسرائيل .. »

يا سلام .. هانحن نخرج من دائرة القهر النفسى الصباحى المسائى
ياسام ٦ .. هل كان كل هذا الهوان الذى مر بنا كل تلك السنوات من
أجل إسقاط حكم وجه مصرى ابن فلاحين حقيقيين .. ؟ ليس من أجل
سواد عينيهِ طالبناء بالبقاء ساعة الحرج ولكن لأنه كان مصرى حقيقيا
وكان ...

وتيقظت على صوت ضلغة الباب تصطدم في عنف بالحائط ..
كالعاصفة اندفعت حكمت .. أقبلت تصرخ :

— قم يا سيادة الجنرال ، محرر فنى مغمور فى جريدته وأركان حرب
فى البيت .. قم .. تخل عن مركز القيادة .. المجرم ابنك ليس فى الشقة ،
ولا على السطوح ، ليس فى المنزل كله ، ابنك جريء مجنون مثلك ..

ومالت بصدرها قرب انفى ، دفعتنى من كفى ، انتزعت المسجل
منى ، أغلقت مفتاح الراديو ، رمت به على المقعد الكبير ، صرخت
تؤنبنى :

— أنت تحارب وحدك هنا بالراديو ، انزل ابحث عن الولد فى الميدان
بين لوارى الجيش والدبابات يتفرج كالأمس ، الطريق مزدحمة وأخاف من
جنون الولد ، أم أنزل أنا هكذا ..

لا أعرف كيف أخافتنى .. أنزعتنى ..
الخوف باردا تسلل نجاة بدبيب شائك الى قلبى

قلت متظاهرا بالطمأنينة وعيناي على وجهها الأبيض المستدير
تضحك غملازناه رغم احتقانه بالغضب

كان هنا منذ لحظات بيده علبة الألوان وكراسة الرسم والمدفع
الرشاش والثماكوش ومجلة سندباد ... و ... تصويرى ، كل هذه
الاشياء معا بين يديه فى وقت واحد ياحكمت ..

وابتسمت لشففتيها الورديتين المزمومتين بالغضب المساهر من
كلماتى ..

كنت أحاول أن اطمئنها .. قلت لها كأنها اكتشفت مكان اشرف
— اسمعى .. هل بحثت عنه فى القرائدة الخفية المطلة على
الميدان .. ؟

هزت وسطها تسفه اكتشافى فى نغم ساخر أهواه
— يا سا .. لا .. م .. معسولة أنا لا أعرف كيف ابحث عن
ولدى فى بيتى ..

قلت مستطعنا .. ومؤكدا أيضا ...

— حكمت .. ياروحى ، اسمعنى ، صدقنى ، اشرف كان بالتأكيد
هنا فى الشقة ، فى الصالة أليس .. هل تسمعيننى .. !

حكمت كانت قد صبت ، ظلت ساكنة لحظات ، ثم تلتفت حولها
مستريية وقد بدأ يراودنى قلق مبهم تسلل ببرودة لاسعة الى يدي وقدمي ..
ثم لم انتظر ..

كالماخوذ المستريب من حدث غامض يحوم حولي ، اندفعت بالقصيص
والبنطلون والشبشب الزحافي اخطف السلام الى الشارع فالميدان ، ارقب
بين الزحام وجوه المارة بين ضجيج الحركة في فراغه الواسع الذي يوج
بالسيارات العسكرية فوقها جنودها والدبابات تهرس اسفلت الشارع
العريض تقطعه ارتالا ، ثم خلفها بعض المدايع المحسولة على الجدران
الهائلة موجهة مدافعها في اتجاه طريق السويس ، تدور عيناى بين ذلك
كله .. هنا .. وهناك .. حتى تلتقط نظراتى التائهة فجأة المشهد المثير ،
لا اكاد اصدق ..



للوهلة الاولى حملت في النقطة التى تركزت عليها عيناى محاولا
ان اتأكد حقيقة .. هل هو هذا اشرف ولدى .. ام تخدعنى عيناى ..؟!

لكن .. ما الذى اتى به هاهنا ، ويوقفه هذه الوقفة .. ؟

هو جن احمر واخضر واصفر وازرق .. نعم .. لكن ..

وضحكت لخاطر آخر اكثر غموضا وسخرية راح يطوف بذهنى ،
ويتلاشى ويعود ، تخفى مع عبثه بى ابتسامتى ، اوقفه ، ارفضه ، ثم يعود
يلج على ذهنى فاستكره واتساءل :

ايمن ان يكون كل هذا الذى اسمعه واره واقع فعلى ، ويفضى
الى حقيقة لا تتحول الى حلم ينسخه طلوع النهار .. ؟

ايمن ان يكون كل هذا الانبعاث ، هذه الروح التى توهجت هى
سر من اسرار تربتنا المصرية التى اضمرت في جوفها مرات عديدة قدرة
امتصاصها لخطر الاحداث اثرا في تاريخنا .. ؟ ام ان هذا الذى يحدث
كنعل الخير الذى يراد من وراءه شر .. ؟

اكثر من فكرة مثيرة وبالسلة تراودنى بالعزة والحذر من نقبها ، لكن
وجوه المارة في ضجة الميدان وهم يعبرون متزاحمين يدفعوننى في اتجاه
الجانب الايسر مبتسمين ورغبتي الحارقة في تأكيد ما لمحتة نجاة وما اريد
التحقق منه اكنت اكثر فى نفسى مشاعر ذلك الخاطر الغريب الذى عاد
يلهو بذهنى ، خاطر ليس هو الحذر الغامض هذه المرة ، بل خاطر آخر
مشع بالرضا بين جوانحي ..

كما لو كنت أمد عنقي عبر زحام المارة من حولي ، رحت أحاول أن أتأكد من وقفته ، أركز عيناي أكثر فأكثر ، محددا بالضبط تشكيل قامته ، لون شعره الكستنائي ، بشرته البضاء ، ملامح وجهه .. بل ورغم بعده عن الزحام وضجيج صوت احتكاك جنازير الدبابات بأسفلت الطريق ، فقد اتصلت حدقتنا بعيني بقطرات العسل الشرقاوى في عينيه ، وهما تنظران مستقيمتين في اتجاه ذراعه الممدودة كالمسطرة للامام ، تحدد اتجاه سير العربات والدبابات ووقوف المسارة ..

لون العسل الشرقاوى في ضحكة عينيه البريئتين الحنونتين الماكرتين لون سيال بالأصواء المكهربة الضاحكة يفرحني ، يهزني من كل أعماقي ، لون أحبه وأعمره كما أتخيله الآن وأميزه في خاطري بين ألف الف لون عيني ..

مسحورا بالرضاء عن نفسي وعن الدنيا كلها ، مندهشا بالفرح ، وبالخوف ، بالحنان والعزة والانتفاء كنت أرى ولا أرى ، كنت محبا عاشقا لكل ماحولي حتى لحديد الدبابات ، وأسفلت الطريق ، وتهاليل المارة ، عاشقا ولها بكيف يمكن أن يكون قد حدث هذا .. وبأن هذا يحدث .. هو حادث فعلا .. أمامي ..

ورغم أن حرف القاف بدائرتة الحمراء الكبيرة الواضحة في طرف اللوحة الكترونية المعلقة على صدره ، والتماع النسر الذهبي في مقدمة الكاب الضباطي بأشعة الشمس كأننا واضحين مع مساحة امتداد كتفيه وقامته القصيرة وسط زحام المارة على الرصيف بجوارى .. إلا أنني رحت أندفع عجولا أتقدم واقترب واقترب لأرى أكثر وأتأكد أكثر من وجهه وحرف القاف يبدأ يتضح ، ويتضح أكثر موصولة نهايته بحرف الفاء المكتوبة بالقلم الفلوماستر الأحمر على اللوحة الكترونية المعلقة بخيط على صدره ، خط طفولي ، لكنه خط واضح ، صحيح ، مقروء ..

كنت أتزاحم ، أتقدم مواصلا النظر في اتجاهه ، لا يشغلني عن استمرار التواصل والتأمل المدقق في تلك اللوحة الكترونية البادية جيدا لي سوى محاولة التركيز أكثر بحثا عن ملامح وجهه التي تحجبها ذراعه المرفوعة مستقيمة أمامه ، بينا ذراعه الأخرى المرفوعة الى أعلى مضبوطة الأصابع كالمسطرة ، أو كالسيف ، لا بل كالعلم تحت مظلة جندي المرور الواقف على بعد خطوة واحدة منه وذراعيه المتقاطعتين تنظمان المرور حتى وصلت أخيرا مقتربا منه أكثر وأكثر ، حتى أصبحت على بعد أربع أو خمس خطوات منه ، أستطيع قراءة كلمة « قف .. للمارة » بحروف كبيرة ثم تحتها في سطر آخر كلمات « مرور للجيش المصرى » .

شبكة من الدموع كانت تعشش على عيني ، تظلل رؤيتي ، تحجب وضوح كل شيء عن عيني .. الا هذه اللوحة المعلقة على صدر اشرف ، ولدى .. ابني الذي لم يكن هو اشرف حقيقة ، لكنه طفل آخر ، في مثل قامة ، في مثل سنه ، وبمثل حلتة الضباطي .. طفل لا أعرفه ، لكنه كأنه قطعة من كبدى .. كأنها حقيقة هو اشرف واقفا جادا ، مستقيمة قامته ، وذراعه اليمنى الى اعلى ، مضمومة أصابع يسراه الممتدة امامه تسبح للسيارات والدبابات ولحاملات الجنود بالمرور ..



فخور فرح كنت أمسح دموعى مندهشا تتسع عيناى ، يتلاش توهج ابتسامتى ، تراودنى أطيايف حزن أسيف لحلم جميل تبدد .. لكننى رغم كل ذلك لا اكاد اصدق عيني امام مشاعر غريبة عني ، مشاعر لا ارضاها ، فمهما يكن ، او كان .. فكانما هو اشرف .. ووجهه سيده سمرء بضفرتين من شعر ذهبي يتنسم لطفلها ، تدبر وجهه بأصابع يسراها النخيلة تهمس :

— ياسر .. اعمل لصالحك ده تعظيم سلام ..

ياسر كان في السادسة من عمره ، يمثل مستجيبا ضاحكا بحبيبات النش الصغيرة على وجهه لرجاء أمه يقف زنهارة ، راحة يده الصغيرة الوردية الى جوار حاجب عينه اليمنى يؤدي التحية العسكرية ، وعيناى املاهما من المشهد كله بكل تفاصيله .. وجه الطفل الشبيه بأشرف على المنصة ينظم المرور ، وجه جندي المرور الضاحك للمارة ، ووجه السيدة الصغيرة ، ووجه ابنها ووجه الجنود فوق الدبابات ، ووجوه المارة حولي ، والسيدات والأطفال في الشرفات والنوافذ القريبة ..

كل ما حولي كان يضحك ، يبوح بالرضا ، يتنسم وأنا ابتسم أنا الآخر ، أضحك من خيالاتي ، حتى أشعر بشيء يجذبني ، يد تدفع ذراعي وتجذبها فالتفت خلفي لأجد اشرف ولدى فعلا خلفي ، ثم الى جوارى .. هو هو بشحمه ولحمه هذه المرة كان بضحكته ، بشلال العسل الشرقاوي يؤنبني :

— ايه ده .. بابا .. أنا نزلت وراك أنادى عليك ، تهت بنى ولم استمع جيدا لبقية كلماته ..

كان شاردا وأنا انظر اليه ، أهيم في سعادة حبي له ، وللطفل الذي ينظم المرور ، والسيدة السمرء ، وطفلها ، والجنود ، والدبابات ، والمدافع ، وامتداد الطريق المزدهم بوجوه الناس

وانتبه لأشرف يشدنى من أصابع يدى ، يصر على جذب انتباهى
لكلماته

— ماما لم ترض أن تعطينى بدلتى الضباطى ، انظر يا بابا ، هذا
محسن بن الجيران خلفنا ، زميلى فى المدرسة ، رأيته من النافذة ،
قلت لماما ..

واحتضنته .. دفنته بين ساقى .. أكاد أغرس رأسه بين ضلوعى ،
فى قلبى ، أحدث نفسى .. أشرف .. أشرف ولدى ، يا حبيبى .. حين
تكبر .. حين تكبر ..

ومشيت به بين الزحام فى اتجاه المنزل ، أشفق طريقى منتصب
القامة ، منفضيا سميدا ، كأنها لا أمشى ، بل أكاد أطير فى الهواء .. أكرر
لنفسى .. أشرف حين يكبر .. سوف يكبر .. وحين يكبر .. مهما
حدث .. ومهما يمكن أن يحدث .. نعم .. حين يكبر .. وسوف يكبر ..



البعد الثاني

د. عبد العظيم انيس

في الشهر الماضي اتصل بي صديق من العاملين بجريدة الجمهورية وقال لي انه كان يعد تحقيقا صحفيا عن أزمة الكتاب ومشكلاته لنشره في الجريدة . ولما كان يعرف ان لي خبرة قديمة في هذا الميدان فقد رجاني ان املئ عليه تليفونيا بعضا من آرائى وخبرتى في هذا الموضوع .

وترددت ، وصارحت به بخشيتى الا ينشر رأى كاملا في صحيفته ، خصوصا انها احدى الصحف « القومية » ، أعنى الحكومية . ولكنه ألح وأكد لى انه مسئول شخصا عن نشر كل ما سألني عليه .

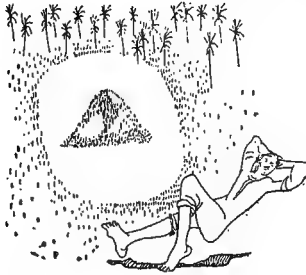
ولم أجد مفرأ من القبول أمام الحاحه ، وقلت له ان لمشكلة الكتاب أبعادا عديدة ، لكننى سوف أكتفى بالحديث عن ثلاثة أبعاد :

البعد الأول يتعلق بضمون مادة الكتب المنشورة والمجالات المطروقة وأولويات هذه المجالات سواء فى الأدب أو الفكر أو العلم والتكنولوجيا أو ادب الأطفال أو التراث ... الخ ، وعلاقة هذا كله بالاحتياجات الحقيقية لمجتمع له آماله وطموحه فى المستقبل . وتساءلت من الذى يحدد هذه الأولويات ؟ واجبت على هذا السؤال باقتراح تشكيل لجنة قومية تمثل كل التيارات الفكرية والاهتمامات الجادة لتضع مشروعا قوميا باحتياجاتنا يمكن ان يكون مرشدا اختياريا للقطاع الخاص وملزما لمؤسسات القطاع العام التى تعمل فى مجال النشر .

للدكتور زكى مبارك الذى كان رسالة الدكتوراه التى قدمها للجامعة المصرية ، محاضرات منصور فهمى الأولى فى الجامعة عن الفلسفة الإسلامية ... الخ . وكل هذه الأعمال الأكاديمية الجليلة أثارت الدوائر الدينية المتزمتة وقتها ، واتهم أصحابها بالكفر والإلحاد الى درجة ان سعد زغلول زعيم الثورة وقائد الأمة أشار آنذاك على د. منصور فهمى ان يصلى الجمعة فى الأزهر قطعا للسنة المرجفين فرفض وأبى أن يكون أعداؤه شهوده على أيمانه .

والآن ونحن نقرأ كتاب الشيخ على عبد الرازق لا نجد فيه شيئا واحدا يبرر الاتهامات التى وجهت ضده ، ولا سحب شهادة العالمية منه وفصله من القضاء الشرعى . وكثيرون من رجال الدين وأهل القرائت يقولون اليوم بعض ما قاله الشيخ على عبد الرازق فلا يتهمهم أحد بالكفر أو المروق . اما كتاب « الأخلاق عند الغزالي » فقد طبعته الدولة عدة مرات وموجود فى كافة المكتبات الخاصة والعامة ، وهو كما هو معروف شديد النقد ولكن دون ان يؤدى هذا الى ان يطالب أحد بمصادرته .

الا يكفى كل هذا لتوضيح أن الخضوع لضغوط التزمت كثيرا ما يؤدى الى التسليم فى المستقبل ؟ اننا ندرك بطبيعة الحال أن هذه الضغوط العارمة ضد حرية النشر كثيرا ما تكون ذات طابع سياسى ، ولكن كيف يتسق أن نتحدث دولتنا دائمتها عن تاريخنا الحضارى ، وتنسى أن حرية النشر والصبر على الراى الآخر هى واحد من معالم الحضارة الأساسية . اليس هذا هو ما برهنت عليه أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد كل الجرائم التى ارتكبتها الكنيسة فى قضية حرية الراى والنشر ؟



الحلقة

قصة مصرية بقلم الرسام عبد السمیع

آثار من القبن تخلفت عن دراس القمح . فتأثرت فوق رض الجرن
الجماعة حيث جلس الرجال السمر يتحلقون دائرة واسعة قد ران
عليهم هوان صامت ثقيل .. طبل الرئيس محبدي يدق في نغمات رتيبة
يتلوى وسطها صوت المزمار ناعما وهو يشدو في حزن مذهب يثير الأسى
في القلوب ... نسبات العصر تصائح برفق وجوه الرجال واقفيتهم
والشمس قد مالت للغروب وراء الأفق البعيد حيث تمتد أراضى القصب
وأرسلت أشعتها تذهب جريد النخل بينما بدا النجع كتلة غامقة غير
واضحة القسبات .. أبو زيد يجلس بين الرجال في الحلقة يتكئ على
عصا من غرور السقط شماء مصقولة . عيناه ترتبان الحلقة بحدة . أذنه
تتبع صوت المزمار وشفتاه تتمايان بأغنية يهدئ ترديدها بصوته الخشن
الأجش .. يابوى يابوى . رمالك طاب .. لسدى ياولدى . رمالك
طاب .. الرمان وصدر انفياد الناهد تكاد حلماته تخرق الثوب . كان
يعلم ان أحدا في النجع لا يجسر على النظر الى هذا الرمان أو اشتهاه
بعد ان استولى عليه وعلى صاحبه دياب أبو غانم الذى يرقص في
الحلقة وحده .. رأسه امتلا على رغبه بصورة انفياد الغازية في رداثها

المرشق بالترتر اللامع وخرج النجف وترعش جسدها وشفائرها تتلوى
وتسوط جزءها اللدن ... يا خسارة يا رجاله . غغم أبو زيد مقتصر
وهو يركز نظره على دياب يخطر داخل الحلقة راقصا في رشاقة رافعا
شموخه يلف به حول رأسه في قوة يصدر عنها صوت كالفتح ...
دياب أبو غانم رجل شيخ النجع وصفه .. لا أحد يرفع رأسه أمامه ...
ما أيسر القتل لديه .. ما أيسره . تكة من أصبعه المدربة على زناد
المقروطة ويرحم الله الفقيد ... والبقية في حياتكم يا رجاله .. الرجال
يعرفون معرفة اليقين أن لا بقية في حياتهم مادام دياب أبو غانم يعيش
بينهم في النجع .. لكن ما حيلتهم .. كانوا يحفظون المثل القائل (الأيد
أولى مقتدرش تمعضها بوسها) الجميع كانوا يقبلون يده في أذعان بينما
نفوسهم الساخطة تحدثهم بعض هذه اليد الباطشة المتجبرة ...
بعضونها حتى تمتد وتصل أسنانهم إلى العظام ... لكنهم كانوا يصرفون
هذا الخاطر المنهور عن رؤسهم بسرعة .. أين المهرب من دياب أو
مقروطته .. ليس هناك بد من الأذعان . بل والمبالغة في استرضائه .
بالتهدايا والطرائف . علب السجائر المكثة وقطع الحشيش الخام الذي
يصنعونه بأيديهم من شجيرات الخشخاش . زراعتهم السرية وسط حقول
القصب ... نساء النجع أيضا كن يهدن إليه القراقيش اللناعم وجرار
السسل الأسود المخومة وقطائر المشللت وأبرمة الأرز المعمر برضاء
الأزواج ومباركتهم .. شراء لأمنهن وسلامتهن ... الرجال يجلسون في
الحلقة عابسين يجللهم العار من موتهم ومن تحتهم وعن أيمناتهم وعن
شمالهم .. طبل الرئيس محبذ يذق ودياب يرقص في الحلقة لا أحد
يجسر على اقتحامها عليه بينما النظرات المهيطة المحلقة تتمشيح من اليمين
والشمال والأكف الخشنة تصفق بلا حماس وهو يحجل على قدمه اليمنى
رافعا ساقه اليسرى مثنية تهتد إلى الأمام حيث يظهر حذاءه الأصفر
ذو الأمسك من تحت ذيل الجلباب وعصاه الشهيرة تدور من حوله وترسم
دوائر في الهواء فوق رؤوس الجالسين مركزها قبضة يده بينما أمال
رقبته مصعرا خده وفشخ فيه في ابتسامة مفروقة فابان عن أسنانه الذهبية
ومن موتها شففته العريضة يتكئ عليها شارب مهول يشرب طرفاه حتى
ليكادا يطربا عينيه تتأعب أبو الوفا الجرجاوى .. فتح
فيه . كالتمساح بينما انفالت الدموع من عينيه تتناثر فوق تجاعيد وجهه
... ثم أطبق فكه في تعاسة ... مال رأسه دبري على صدره واستسلم
للنوم وقد تلبت شففته السفلى كشفة البعير .. على حين أخذ رجسالة
متجاوزون يتبادلون الحديث في همس مصادر غير ملتفتين بالمرءة إلى الحلقة
الخالية إلا من دياب يرقص بسباجة ويحجل يقدم فوق رقاب الجالسين من
حوله ... زغرودة مججلة تشق الفضاء من امرأة ترتقب الحلقة وهي فوق
سطح بينما القريب . تحية لدياب الفارس .. يا نهار أبوكى أسود ..

أبو زيد يسب المرأة سبا قبيحا في صوت مغيظ خلافت يسمعه الجالس الى جواره لم يصبر أكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. أخذ له مكانا لا يسكت وانما تنفطت الكلمات من بين شفثيه بعد أن يطحنها بأضراسه ... ابن الكلب الفاجر ... النجع ملك يمينه رجالا ونساء .. الجالس الى جواره لم يصبر أكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. أخذ له مكانا آمنا بين الناس . استمر أبو زيد يطحن الكلمات تحت أضراسه ثم يرسلها من فمه كطلقات الرصاص ... النجع لم يبق به رجال .. كلهم لبسوا الطرح فوق رؤوسهم .. أسفاه ... يرحمك الله يا سمهوري .. ماكان لهذا اللف أن يرقص هكذا متهانفا متخالعا كالغازية الداعرة .. كنت كفيلا بأن يجعله يبتلع عصاه تلك ومعها هذه الوثاقة التي تفقا المرأة لكن السهمودي سافر الى القاهرة منذ سنوات طويلة ثم جاء نعيه الى النجع وأصبح مجرد ذكرى تثير حمية الرجال بعض الوقت ثم يعودون للاستسلام الى الخنوع من جديد لكن أبو زيد لن يستسلم للخنوع بعد ... جز على أسنانه . ضاقت نظرة عينيه .. اتكا على عصاه بعزم ... وقف ... صلب طوله .. التفتت اليه النظرات المندهشة المشفعة ترقبه في فضول خائف وهو يقتحم الحلقة رافعا عصاه ... بدا في انظار الجميع معنوها لا يعرف عاقبة ما يفعل دياب رمقه في استخفاف .. اقتحمه بنظرته من قمة الرأس الى أخمص القدم ثم عاد يندفع في الرقص من جديد كأن أحدا لا يقف في الحلقة أمامه أبو زيد لم يكن من رجال التحطيب .. لم يشتهر عنه أنه غزا حلقة من قبل ... فلاح ... مجرد فلاح لا يحسن الا الإمساك بالفأس وعزيق الأرض . فماله اليوم يدخل نفسه في ما لا يعرف ... وما هذه الجسارة التي عريدت في نفسه فجأة ... دياب قامه بنظراته وهو يقبل عليه متحفزا ويلف من حوله كما يلف النصر حول الفريسة قبل أن ينقض عليها ... أبو زيد يشبث عليه عينا لا تطرف ... فجأة تهوى عصا دياب كالبرق الخاطف فوق رأس أبو زيد ... شهق الرجال في صوت واحد .. واعتدل عبد الرحيم في جلسته .. وطار النوم من عين أبو الوفا ... ورفع درديري رأسه من فوق صبره وأخذ ينظر مقربا وسكتت الكلمات بين الجالسين .. علت دقات طبل الرئيس مخمدى كأنها تهدد لحدث كبير وترج الألق بلون الشفق الأحمر ... بينهما شخبث انظار الرجال الجالسين حول الحلقة ... نفضوا العار الذي يجللهم .. لمعت انظارهم في اهتمام ترقب المعركة المحتمة .



طسائت يومية

سعدى يوسف

غسرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير ، وملصق .
جاءت الطسائره
حملت فى الهواء السرين ،
والكتاب الأخضر ،
وخطت بصاروخها بعض ملصق .

ماء :

تشرب القبره ،
يشرب النجم ،
والبحر يشرب ،
والطير ، والنبتة المنزلية تشرب .
لكن اطفال « صسبرا »
يشربون دخان القذائف .

مخصص :

ما الذى نشتري بالمخصص ؟
نكتنى بقميص وحيد ،
بجيز قديم ،
ونصف رغيف وشاي ، وجبنه
وبالزهر نقطفه من وراء السياج .

ما الذى نشترى بالمخصص ؟
ربما لحظة الاندماج .

عراقيون :

كانوا اربعة فى حى « السلم »
قناصى دبابات ،
ورواة قصائد .
كانوا عشاقا لفلسطين ،
رفاقا فى بغداد ،
وامسوا أشجارا فى حى « السلم » .
أربعة كانوا فى حى « السلم » .

مساكن :

أى طوابق يمشتها الصاروخ
وأى طوابق نمشتها ،
أى طوابق نسكنها ؟
للقطة أن تهرح فى السطح ،
وللطفلة أن تصرخ فى الملجأ ،
ولنا أن نرتقب اللحظة
مُسكونين .

الكهرياء :

نجاة نتعلم فائدة الفجر ،
والبساتين ،
والنوم فى الثامنة .
نجاة نتعلم فائدة الفجر ،
نسمع صوت المؤذن ،
والديك ،
والقرية الآمنة .

مدافع :

تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة
مثل الدخان
تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة

مثل الدخسان
تهدر المدعية في الفجر
والطير يفزع ،
هل جاءت الطائرات ؟
في الشقة الخالية
يصمت النبات ،
ترتفع الآنية .

نشور :

الطفل الميت من ظمأ
في المستشفى المظلم
دفنوه سريعا
ومضوا مرتبكين
وهاهو يفتح عينيه الذابلتين
يفتح عينيه الواسعتين
ويخفر ،
يخفر في الأرض عميقا

موقع :

ربما كان بيتا لتاجر ،
أو لأرلة مرحة
ربما كان في ذكريات المسافرين ،
غير أن المنازل
اقتبلت هكذا في ثياب المقاتل
نصبت سائرا ،
واختفت .

اذاعة :

في الخرائب ، أو في القصور
يتنقل مذباعنا ،
بين أكواب شاي تدور
وانفجار هنا أو هنا .
قد نغنى قليلا
قد نمنى قليلا
ولكن مذباعنا
مثل بوق النشور .



الشاي حتى الثمالة

مصطفى حجاب

مسحت عن رأسي وعن قهيمى غبار السوق ، أمام زجاج الفاترينا
أخرجت المنديل أجفف العرق ، ودخلت . بنصف عين سالني :

— صور بطاقة ؟

لا أدري لماذا اغتظت وعادوت مسح وجهي مرتين وكفى لازيل عنها
رائحة السمك .

— نعم صور بطاقة .

أجلسنى وعدل لى من وضع رأسى وياقة قميصى . اقترب بعينيه من وجهى أكثر مما ينبغى مستنكرا وضع قسباته لا حبذا خطوط الجبهة ، ضفعا بسباته فييا بين الحاجبين وقال : لا ... هذه لا داعى لها الآن ، من بجذعة قليلا الى الوراء ثم مال برأسه ناحية اليمين ناظرا الى بزاوية حادة وهى : ابتسم .

انا باول السوق اصبو ليوم اشترى فيه فاكهة مع السبك ، اصل حنى آخر بائع فاكهة هناك ، استدير ، اخطو متبها في نفس المسار لالتي النظرة الثانية التى لا بد منها على نفس الفاكهة والسعر . امى في حياتها كانت تعود من السوق وعلى رأسها قفصا صغيرا من الفاكهة ، وقبل ان تحطها الى الأرض وقبل أن تكشفها كنت أعرف انها نصف معطوبة ، اراها طفلا واغضب ، تأتى بالسكين وتتخير حبة من القفص تقطع عنها المعطوب وتعطيها لى ، اذا لم آخذها تحزن امى ، لا اقضبها ، تستمر هى في القطع ، كومتان ، تحمل الكومة المعطوبة في القفص وتتطلع به الى السطوح ، كنت اسمع هياج البط الفرخ الذى يطير اشبارا في الهواء ثم يحط واسمع النقر ، وابكى بجانب حديد السرير ، أرمى بالحبة من يدى الى الأرض ، لكنى اعود اليها في الليل أكلها ، وانام أحلم .

والفاكهة في السوق امامى قيد خنصر ، وغلاية ما نفعله نحن بعد الغذاء ان نشرب الشاي ، والصفار يشربونه حتى الثمالة التى تعلق بشدقهم ، يتخاطفون اكوابه الصغيرة ، قد تفكر واحدة ، لا اغضب ، اربت على ظهورهم الطرية الصغيرة واحزن . من اين اشترى وكل الاسواق سوق واحدة لكنها وزعت نفسها على انحاء الأرض ، تتجمع اجزاؤها كل ساعة ، رؤوسها برؤوس بعضها ، تتفق فييا بينها وتتأمر على امثالها ثم تتوزع من جديد ، كيما تظل هكذا بأوج تحفزها العدائى ، لكنى اشم رائحة المؤامرة رغم الصمت والسرية ، اصر على شراء الفاكهة ، الاصرار على تدقيق الوهم يتأكد بتكرار المحاولة ، تتصاعد مقاومة السوق بتدر اصرارى ، حتى نصل انا والسوق في النهاية الى الحالة القصوى من التحدى الذى حرث جبهتى و ...

ومن مكان قصى ياتينى الصوت مشويا بنفلاذ الصبر :

— ارجوك ابتسم .

شعر



پیر و ش

احمد فؤاد نجم

ابوح يا ابوح
يا طیری يا مدبوح
وامی علیک بتنوح
وتقول یا ولدی
یا دمی یا مسفوح
یا مهجتي وکبدی
یا جرحی یا سارح
طیرتک امبارح

رفرف على بيروت
 تلقى المسيح بيموت
 وكل شيء مجروح
 وأى شيء بيروح
 إلا الشجر لاخضر
 أبو قلب تفاحي
 خيال بيتمخطر
 فوق الخطر صاحي
 يا طالع الشجره
 حود على القمره
 هات الضيا من فوق
 عمد شواشيهم
 وابدر غناوى الشوق
 وافرش مماشيهم
 واحلف برب البيت
 انك هنا خايت
 جبل الوداد ممدود
 لحد يوم موعود
 ييجى الربيع ويعود
 وينور العنقود

الفن والرأسمالية في الفكر الماركسي

د. فيصل دراج

جاء في كتاب ماركس : « نظريات حول فائض القيمة » المجلة التالية :

« الإنتاج الرأسمالي معاد لبعض قطاعات الإنتاج الذهني ، كالفن والشعر مثلا » لم يكن ماركس يقصد في قوله أن يقيم تعارضا مطلقا بين الإنتاج المادي والفن المتحرر ، انما أراد القول : ان تطور العلاقات الاجتماعية الرأسمالية يلغى الشروط المادية لاستمرار واعادة انتاج بعض الأشكال الفنية مثل : الشعر الشفهي ، الملحمة ، ... لأن شروط انتاج هذه الأشكال الفنية قد تلاشت بانتهاء العلاقات الاجتماعية - الاقتصادية التي كانت تسمح بانتاجها . لم تجد هذه العبارة قراءتها الصحيحة دائما ، فرأى البعض فيها غرافا مطلقا بين الفن الرأسمالية ، ونفيا متبادلا كاملا يجعل كلا منهما لا يتحقق الا بالغاء الآخر . وتأخذ الرأسمالية في هذه العلاقة دور عدو الانسان والحرية ، ويحتل الفن وظيفة التحرر والثورة . أخذ هذا التأويل أكثر من شكل ، فقال البعض : ان عداء الرأسمالية للفن يجعل من المجتمع البرجوازي في كل أشكاله مدافعا عن قضية الانسان والحرية ، ومقاتل بعض آخر : ان عداء الرأسمالية للفن يجعلها عاجزة أصلا عن انتاج أي فن صحيح ، وبالتالي فان كل أشكال الفن البرجوازي معادية للفن ، لأنها مرتبطة بنظام اجتماعي معاد للحرية والفن وللانسان ، يستثنى من كل ذلك الفن البرجوازي في لحظة صعود البرجوازية ، حين كانت تجسد ثورة اجتماعية ضد الاتطاع واللاهوت والاستبداد العصور الوسطى .

يتوصل هذا الطرف أو ذاك أدوات نظرية يدعم فيها حجته ، وغالبا يجد ما يريد ، خاصة اذا كان البحث انتقائيا ، أو قائما على نهج يخضع الفكر الماركسي الى تاويل خاص ، وفي سؤال الماركسية والراسمالية والفن نجد سلسلة من المقولات مثل : «اغتراب ، تسليع الفن ، الفن المحرور ، اغتراب الفنان ، تسويق الفكر ... يعطى فكر ماركس الكثير من الاشارات حول عداء الراسمالية للفن ، ويتابع في هذا موقف هيجل ومواقف الفلسفة المثالية الالمانية . مع ذلك فان السؤال الاساسى لا يدور حول اغتراب الفن والفنان ، انما يدور اصلا حول وظيفة الفن في عملية الصراع الطبقي التى تحكم المجتمع الراسمالي ، اذ ان هذا الصراع وممارسته سياسيا ، يلقى بعض الاسئلة القديمة والاشكال الفنية القديمة ، ويفرض اسئلة جديدة تدعو الى فن جديد يتكون في داخل الصراع الطبقي ، الذى لا يأخذ حدود الموضوعية الا في تأكيد التمايز السياسى - الثقافى لكل من الطبقات المتصارعة ، فالتمايز السياسى الطبقي يستلزم تمايزا ثقافيا ، وتصورا جديدا للاشكال الفنية والوظيفة الفنية . وعلى هذا فان السؤال لا يبحث عن تحرير الفن والفنان من « الظلم الراسمالي » انما يبحث عن الشروط الاجتماعية التى تسمح بهزيمة المعايير الجمالية القديمة ، والسير نحو معايير جديدة هدفها الثورة الاجتماعية .

انحطاط الفن بين غارودى ولوكاتشى :

مثل الكثير من العبارات الموجزة والمكثفة ، افسحت عبارة ماركس عن « انحطاط الفن في علاقات الانتاج الراسمالية » مجالا واسعا للتاويل والاجتهاد ، اقترب بعضها ، أو كاد ، من حدود التاويلات المثالية . ومما بعض الاجتهادات الماركسية في الستينيات الا صورة مثلى للتاويل الذى لا يجدد الفكر الماركسي في حقول الأدب والفن ، بقدر ما يخطط هذا الفكر بمعايير مثالية سابقة عليه . ولعل « واقعية ذوبان الجليد » هى هذه الصورة المثلى ، وان تصدعت اسمائها ، حيث تصبح « واقعية بلا ضفاف » لدى غارودى ، و « واقعية مفتوحة » عند أرنست فيشر ، وقد تقترن الواقعية بشكل صاخب بمفهوم الاغتراب ، كما هو حال اشتيفان مورافسكى ، تنهض هذه المدرسة في مشتقاتها المختلفة على تاويل خاطيء لعبارة ماركس ، فيأخذ التاويل الشكل التالى : طالما ان الراسمالية تعادى الفن ، فان كل فن ، مهما كان شكله ، يعادى بدوره الراسمالية . أو بشكل آخر : طالما تنفى الراسمالية في علاقاتها كل ممارسة فنية ، فان كل ممارسة فنية تنفى في علاقاتها الراسمالية . لان العلاقة بينهما هى علاقة نفى مطلق . أكثر من ذلك : بما ان الراسمالية

تعمادى الانسان والتحرر ، فان كل فن قائم او محتفل يناصر الانسان والتحرر . وهكذا تنقسم علاقة الفن بالراسمالية ميكانيكية الى قسمين متناقضين ، بنفى كل منهما الآخر نفيا مطلقا . ان تأويلا كهذا يأمر بجملة ملاحظات : تتضمن هذه القسمة مفهوما ميكانيكيا للعلاقات الاجتماعية ، فهي ترى علاقة الفن ، ولا ترى علاقة التفاعل ، وبذلك تعزل الفن عن المجتمع ، بل وتعزل تاريخ الفن عن تاريخ المجتمع ، ان لم تجعل من الفن مستوى خاصا يقوم خارج المستويات الاجتماعية ، اى مستوى قائما بذاته ، له منطقته الخاص المفاوق للمجتمع ، وله دوره الخاص المفاوق للمفاوق ، فكان الفن كيان يوازي المجتمع ولا يلتقى به . تقوم هذه القسمة ايضا على مفهوم مثالى هو الجوهر ، الذى يلقى التحديد الاجتماعى — التاريخى ، والذى يجهل دينامية العلاقات الاجتماعية ، ولهذا يقف التأويل امام « جوهر » الراسمالية ، بدون ان يدرس دور الفن فى تجديد العلاقات الراسمالية ، وبدون ان يكثرث بدور الراسمالية فى تجديد العلاقات الفنية الموائمة لها . وبعد ان يقف امام « الجوهر » الاول ، يعود فيقف امام « الجوهر » الثانى ، اى الفن ، فيرفع رايته ، بعد ان يعزله عن السياق الاجتماعى — التاريخى ، ويجرده من كل آثار الصراع الاجتماعى .

يمكن ان نتوقف هنا امام نقطتين هامتين : تولى النقطة الاولى الى علاقة الفن بالايديولوجيا فى المجتمع الطبقي ، وتشير النقطة الثانية الى وضع الفن فى الصراع الطبقي . ان من يرصد موقف غارودى وفيشر ... يعتقد ان البرجوازية لا فن لها ، وان الفن لا طبقة له ، او ان الفن فى تحديده المثالى لا يخضع للقوانين الاجتماعية ، انها يخضع لقانونه الخاص المحكوم بمفهوم التحرر اولا . مثل هذا المفهوم غير صحيح ، فالفن شكل ايديولوجى ، يتكون فى حقل العلاقات الايديولوجية المسيطرة ، ويتحول ويتغير ، بشكل نسبى ، بتحول وتغير هذه العلاقات . وبما ان الايديولوجيا المسيطرة ، هى ايديولوجيا الطبقة المسيطرة ، فان هذه الايديولوجيا قادرة ، وباشكال متباينة ، على انتاج الاشكال الفنية الموائمة لها ، اى ان الايديولوجيا البرجوازية ، كايديولوجيا مسيطرة ، قادرة على انتاج واعادة انتاج العلاقات الفنية المرتبطة بها ، خاصة ان هذه الايديولوجيا لها فاعلية مادية فى جميع العلاقات الاجتماعية . بشكل آخر : ان الايديولوجيا البرجوازية قادرة على انتاج التشكيلات الفنية الموافقة ، وان هذه التشكيلات تقوم بوظيفتها فى تجديد واعادة انتاج الايديولوجيا البرجوازية ، والعلاقات الاجتماعية الراسمالية . وهذا يعنى ان الفن المتحرر من الايديولوجيا البرجوازية بشكل مطلق لا وجود له ، الا اذا اردنا ان نقصى الفن عن الايديولوجية ، ونقصى الايديولوجيا عن

العلاقات الاجتماعية ، وهذا مستحيل . أن عدم لمس العلاقة بشكل صحيح بين الفن والايديولوجيا ، قاد بعض الماركسيين الى تجسيد الفن بشكل مطلق ، ان لم يقد الى صنية الفن ، بحيث يقف الفن نقيضا لصنية العلاقات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي .

تفضي النقطة النهائية الى النقطة اللاحقة : ان اقامة تناقض مطلق بين الفن والراسمالية يقضى بعيدا مفهوم الصراع الطبقي ، فيغيب دور الفن في الصراع الطبقي اولا ، وينتهي شكل الصراع الطبقي في الفن ثانيا . يبدو الفن في الحالة الاولى خارج الطبقات . خارج حقل تجسيد العلاقات الاجتماعية المسيطرة ، اى يستعيد الفن اسطوريته القديمة والمستورة كعلاقة غير اجتماعية ، ملكوت الفن ، حيث تتوحد كل الأعمال الفنية في مدار واحد عباده التناغم والتجانس والتحرر . اما في الحالة الثانية فينتهي الصراع الطبقي في الفن ، في تجديد الأشكال ، في تحديد الوظيفة ، بل وينتهي ايضا صراع النزوعات في الحقل الايديولوجي الواحد . وكما ارتفع الفن الى مقام المتعالى ، يرتفع الفنان من جديد الى مقام التجرد والمتعالى ، لتصدر صورة الفنان المثالية ككائن خاص ، متميز ، منفرد ، يدور في مدارات السمو ، البهاء ، الروعة بدوا من اجتهادات غير صحيحة ، يستعيد هذا التشكل الماركسي من التاويل كل مقولات علم الجبال المثالي ، او بعضها على الأقل ، حتى يكاد ان يذكرنا بـ : لاهوت علم الجبال ، او بعلم الجبال كلاهوت جديد ، ولكن كيف يبدو ذلك ؟

اذا كان الفن كالفنان يتحدد في اطار مفارق للعلاقات الاجتماعية فمعنى ذلك انه لا يقوم في الواقع ، بل في مدار واقع خاص جوهره التحرر ، اى أننا نقف امام واقعين : الواقع الاجتماعي الراسمالي الذي يلقي الانسان الى مدارات الغربة والاستلاب والاغتراب ، وواقع الفن المتعالى الذي يبشر بالحرية والتحرير . وبما ان الانسان المقرب في أرض الواقع ينزع الى استعادة حريته ، فان نزوعه هذا لا يجد امكانية تحقيقه الفعلي الا في الواقع الذي جوهره الحرية اى واقع الفن . نلمح هنا معنى لاهوت علم الجبال ، حيث تصبح الراسمالية هي الأرض الموبوءة ، والفن هو السماء ، والفنان هو الرسول الذي يوصل بين الأرض والسماء ، وهو الذي يهدي الانسان المضطهد الى تجاوز آثمه الأرضي . ان هذا التاويل المنقل بأثر

الفكر المثالي هو الذى قاد الى فن لا سياسة فيه ، وراى فى الفن ، كل الفن ، مشروعا تحريريا يقف خارج الزمان التاريخى . وحين يقصى الفن عن التاريخ ، اى يعتمد عن التحولات الاجتماعية الجارية فى زمانه ، يصبح من المستحيل ارساء قاعدة صحيحة لسياسة ثقافية ، وتبطل امكانية تحديد الوظيفة الاجتماعية للفن ، لان هذه الوظيفة لا تتحدد الا بربط الفن لتحولات زمانه ، وباقامة علاقة صحيحة بين مستجدات الواقع الاجتماعى وضرورة تجديد الاشكال الفنية بما يتوافق مع تلك المستجدات. بمعنى آخر: ان عزل الفن عن التاريخ الاجتماعى يلقى دعوة انتساج اشكال فنية جديدة ، كما ان عزل الفن عن الصراع الطبقي يصادر امكانية الدعوة الى فن طبقي متميز ، فن مرتبط بالثورة وبالقوى الاجتماعية المناضلة من اجل الثورة الاجتماعية ، وبذلك يظل الفن يدور فى مدار الفكر المثالى ، الذى يدعو الى فن مجرد مرتبط بانسان مجرد . علما ان الطبقات الاجتماعية لا تحقق تمايزها الطبقي الفعلى الا بتحقيق تمايزها الثقافى - السياسى ، حيث تقف لتناضل من اجل سياسة جديدة ، وهن اجل شكل جديد من الثقافة والفن .

واذا سألنا غاوردى ومدرسته عن الأسباب التى تدفعهم الى ادراج الفن فى منظور انسانى شامل يمحى فوارق الطبقات ، جاء الجواب: ان الفن محايث للتقدم ، وان التقدم محايث للفن ، وأن دعوة الفن الى التحرر تسابير دعوة تحرير المجتمع ، وأن تحرر الانسان من ربكة العلاقات الرأسمالية قائم فى جوهر الفن ، فالرأسمالية انتاج للاغتراب ، والفن تجاوز للاغتراب وأداة لاستعادة جوهر الانسان المفقود . يحاول هذا الجواب أن يعثر على أساس له فى عبارة ماركس عن عداء الرأسمالية للفن ، ويصبح للجواب عندئذ ، ان القيمة الجمالية القائمة على الحرية والابداع لا تآلف مع القيمة التبادلية التى تحكم العلاقات الرأسمالية ، والتى تقوم على الاستغلال والاغتراب . كما ان العلاقات التى تلقى فى تسليعها للعمل ذاتية الانسان ودلالة ابداعه ، وترجع الابداع الى علاقة شئبية . ولهذا فان القيمة الجمالية تنكر علاقات التسويق ، وتؤسس بذاتها لعالم جديد يستنكر علاقات التسليع والاحتلاك ، اى ان القيمة الجمالية تدافع عن انسانية وابداعية العمل الانسانى بالوقوف خارج مدار العلاقات الرأسمالية . على الرغم من بعض الحقيقة القائم فى هذا الجواب ، فانه يتعامل مع الواقع الاجتماعى ككيان سكونى محكوم بقانون التسليع من ناحية وبالقيمة الجمالية المناقضة له من ناحية ثانية ، بدون ان يلمس آثار الصراع الاجتماعى المتجددة ، التى تهزم فنا قديما ، وتفرس فنا جديدا ، او تجبر الفن القديم على تغيير بعض أشكاله ، كما انها تنسى آثار الصراع

الاجتماعى على الوعى الاجتماعى ، وعلى اشكال انتاج الفن واستهلاكه .
اكثر من ذلك ، ان مثل هذا الموقف ، لا يستطيع تحديد وظيفة الفن في
الصراع الاجتماعى ، مكرسا سلبية الفن ، ومقيدا عرقا بين الفن والواقع ،
ونراقا بين الفنان والمستهلك ، اذ ان مستهلك الفن يقوم في داخل علاقات
الانتاج والاستهلاك ، في حين يقف الفن المتعالى خارج هذه العلاقات ،
مكتفيا برفض سلبى ووعد مستقبلى . يستبين في هذا الموقف نزوع الى تبرير
الفن التخويى ، الذى يرفض ان يلتقى بـ « الانسان العادى » الا بعد ان
يهدم هذا الانسان الشروط الاجتماعية لاغتراب الفن . وعندها يرجع
الفن الى الواقع ، ويعود الفنان الى الجمهور ، فكأن دور الفن هو تحقيق
ذاته كفن ، وكان دور الانسان المضطهد هو النضال من اجل تحقيق مملكة
الفن ، اى ان دور الفن لا يتضمن المساهمة في تحرير الانسان ، بل ان
دور الانسان هو تحرير الفن ، وهكذا ننقل من سؤال صحيح الى سؤال
مطلوب : ليس الفن في خدمة الانسان بل الانسان في خدمة الفن .

تجدر الاشارة هنا الى ان هذا الموقف المعبور بنزعة انسانية شاملة ،
جاء صدى لزمان سياسى محدد ، ظهرت فيه عبارة « نوبان الجليد » ،
ونشرت فيه تحت اشعة الشمس آثار المرحلة الستالينية ، وبدا فيه
الدفاع عن الانسان شعارا طال انتظاره . واذا كانت الفلسفة الستالينية
تفرق الانسان في الاقتصاد ، فان فلسفة الزمن الجديد اغفلت التحديد
الاجتماعى للعلاقات الانسانية ، فطفت الى السطح مقولات غائمة مثل :
انسان ، جوهر جوهر الانسان ، الاغتراب ، التشيؤ ... ولهذا كان
طبيعيًا ان تحتل مقولة « الذاتية المبدعة » مساحة واسعة في فلسفة الفن ،
حتى يد أن الابداع محايث للانسان ، وأن جوهر الابداع هو جوهر الانسان
فيسقط التحديد الاجتماعى في مقولة الجوهر ، الذات ، الذاتية ، الجوهر
المفقود ، الجوهر المتحقق . في هذا المدار القائم ، أصبح الانسان جوهرًا
بلا تحديد ، وان اصحاب التحديد ، جاء التحديد غائما ، وظهر تاريخ
الانسان كما لو كان تاريخ اغترابه ، وانطقت العلاقات الاجتماعية في
تعقدها كله في ديكالكتيك مثالى لعلاقة الذات بالموضوع . وبقدر ما كانت
هذه الفلسفة الانسانية تطلق صراخا احتجاجا ضد فترة مضت ، بقدر
ما كانت تفصح أيضا حدود تفسير قاصر للنظرية الماركسية ، لا يطور
النظرية من داخلها ، انما يرممها بمفاهيم مثالية قديمة . وبسبب هذا
الترميم ، رأى ادفو شانشر فاسكيز في الفن مجالا لتحقيق الذاتية المبدعة ،
التي تتطور بسبب الفن ، لا بسبب السياق الاجتماعى الذى تقوم فيه ،
والذى يفرض عليها شكلا محددا من الممارسة الاجتماعية . ودرس
البولونى اشتغلان مورافسكى الفن معتمدا على مقولة الاغتراب وتجاوز
الاغتراب ، فكان الاغتراب لديه هو المحور الذى يحكم العلاقات

الاجتماعية ، وهو القاتون الذى يفرض تطور المجتمع ، حتى نكاد نلمح ان مقولة الاغتراب أخذت مكان مفهوم الصراع الطبقي ، وان تاريخ المجتمع لا يساوى تاريخ «الصراع الطبقي الذى يكونه كمجتمع ، بل يساوى تاريخ الاغتراب الانسانى القائم فيه . يبدو الاشكال هنا واضحا : اذا كان مفهوم الصراع الطبقي يتضمن وجود الطبقات التى لا توجد الا متصارعة ، ويتضمن شرط التمايز السياسى - الثقافى الذى لا توجد «الطبقات بدونه ، فان مقولة الاغتراب تبدأ بالانسان بدل ان تبدأ بالطبقات ، وتصل الى الاغتراب بدل ان تصل الى الاستغلال الطبقي ، وتنتهى الى تجاوز الاغتراب الاغتراب الانسانى بدل ان تتحدث عن ثورة سياسية ، فهى لا تشير الى الثورة بقدر ما تشير الى استعادة جوهر الانسان المضيق فى العلاقات الرأسمالية . يبدأ مورافسكى بالاغتراب الانسانى فى المجتمع الرأسمالى ، كى ينتهى الى الفن كتنقيص للاغتراب ، وبما انه يرى فى الرأسمالية عدوا للفن ، فانه يصل الى الدفاع عن الفن القائم فى المجتمع البرجوازى ، من حيث هو تنقيص لهذا المجتمع ، واداة لتحرير الانسان ، يعطى هذا الموقف فى كل اشكاله صفة التقدم لكل اشكال الفن «البرجوازى ، وينبج صفة « الواقعية » لكل فن مهما كان مصدره الاجتماعى ، ويصبح كل « فن حقيقى » متحررا من آثار الايديولوجيا البرجوازية ، حتى وان بدأ منها . لقد حاولت الاتجاهات السابقة أن تحرر الفن من بعض التأويلات الماركسية المتبذلة ، وان تقدم وجها « انسانيا » للماركسية يحجب آثار « الانحراف الستالينى » ، لكن هذه المحاولات لم تستطع تجديد الفكر الماركسى وتطويره ، بقدر ما دفعت بالماركسية الى تخوم الالتقاء مع بعض التيارات البرجوازية المتقدمة ، والتى وان دافعت عن الانسان لا تنكر أصولها ، وأصلها المستمر هو حجب الصراع الطبقي وراء هالة من النزعة الانسانية ، التى تبدأ بالانسان المجرد ، وتنصبه مبتداً وأساساً وجذراً ، ثم تزوجه ببداية أخرى ، لا تنقل عنه تجريدا ، والبداية الثانية هى الوعى الانسانى ، الذى أضاع ذاته ، وأخذ يبحث عنها من جديد ، او الذى لم يعثر على ذاته بعد ، لانه وعيه لم يصادف المكان الذى يتحقق فيه .

اذا كانت « الواقعية المفتوحة » تسترجع مقولات مثالية ، او شبه-مثالية ، لتحرر الفن من كل تقييد ، ولتدخل الفن الى فضاء بلا حدود اسمه : الواقعية ، فان جورج لوكاتش ، وصل ، رغم رهافته العالية ، الى نتيجة ماثلة ، وان كان قد سلك سبيلا آخر . أخذ لوكاتش بقول ماركس عن « عداء الرأسمالية للفن » ، لكنه لم يفتتح على الفن البرجوازى ، بل ضيق معانيه ، وبالع فى التضيق ، فرفض هذا الفن ، بعد ان وصفه بـ : الانحطاط . اعتمد لوكاتش مفهوم الانحطاط من وجهة نظر سكونية ، فرأى مسار المجتمع البرجوازى مساراً لانحطاطه ، ورصد

الفن في هذا المسار ، فوجده ممارسة منحطة أيضا . رأى الفيلسوف الهناري ان البرجوازية دخلت في طور انحطاطها منذ زمن ، وانها عاجزة في انحطاطها عن اعطاء فن انساني ، ففنها صورة عنها ، وهو نقیض لفن البرجوازية الأولى التي اعطت نموذج « الواقعية العظيمة » . تأخذ عبارة ماركس في هذا التأويل شكلا جديدا : بما أن البرجوازية تعيش طور انحدارها فلان فننا يعيش الطور ذاته ، أي يضاعف الانحدار ، حتى يخرج عن معايير الفن ، أو : بما أن الرأسمالية تعادي الفن ، فان كل فن لصيق بها معاد للفن أيضا ، لأن الوعي البرجوازي عاجز عن ادراك الواقع واعادة تركيبه فنيا . كان لوكاتش يمارس في محاكمته جملة «اجتهادات» تركن الى فلسفة هيجل اكثر مما تستضيء بفلسفة ماركس ، ولأنها كذلك رأت حركة المجتمع البرجوازي من وجهة نظر جبرية - غائية ، أي صعود المجتمع صعودا متسقا ورأت سقوطه أيضا سقوط متسقا ، بدون أن ترصد شكل التناقض الذي يحكم كل فترة من صعود المجتمع أو « انحداره » . ان حركة الصعود كما حركة الانحدار لاتتسم بالاتساق والتجانس ، لأن أزمنة المستويات الاجتماعية غير متسلسلة ، فتطور المستوى الاقتصادي لا يساوي دائما تطور المستوى الايديولوجي ، كما أن تطور المستوى السياسي لا يساوي دائما تطور المستوى الاقتصادي ، الأمر الذي يعنى أن الصراع الطبقي يتمايز في كل مستوى من المستويات الاجتماعية . أما لوكاتش فقد ساوى بين المستويات الاجتماعية ، وجعل حركة الفن البرجوازي تساق حركة السياسة والاقتصاد في المجتمع البرجوازي ، وبما أن الانحطاط يأخذ بالعلاقات الاقتصادية والسياسة ، فان هذا الانحطاط يأخذ في حركته الفن أيضا .

اغفل لوكاتش في هذه المحاكمة السكونية الاستقلال الذاتي - النسبي للفن ، كما اغفل حركة التحولات الاجتماعية والتي تنتج فيها تحولات فنية أيضا ، تفرض معايير فنية جديدة ، تتواءم مع التحولات الفنية الجديدة . لكن لوكاتش وهو المولع بالمعايير الجمالية الكلاسيكية ، لم يلمس الجديد الفني في المجتمع البرجوازي ، ولم يقرأ علاقة الشكل الفني بزملائه ، فحارب كل الجديد باسم محاربة الانحطاط ، ولم يقبل من الجديد إلا ما كان يتكئ على معايير فنية سابقة ، أي على معايير « الواقعية » كما جاءت في الأدب البرجوازي في لحظة صعوده الموافقة لصعود البرجوازية ذاتها . يطرح مفهوم الانحطاط عند لوكاتش سؤالين : بمس السؤال الأول نظرية لوكاتش وقد انغلقت على حالها ، فهي تقبل الواقع اذا جاء في النظرية ، أما اذا اطلق الواقع عنصرا جديدا لا يوجد في سطور النظرية ، فان النظرية لا تعترف به ، وبذلك تصبح النظرية قادرة على تحليل فترة تاريخية معينة ، وغير قادرة على تحليل فترة مغايرة . وعلى

هذا ، فان لوكانتش يحلل اعمال بلزاك وغوته ، في حين لا يعترف بأعمال بروسست أوجويس وبذلك تستفلق النظرية على نهاذج معنية . نصل هنا الى سؤال المعيار الجمالى : لم يصدر مفهوم انحطاط الادب عن الكلية الاجتماعية المتجانسة فحسب ، بل صدر ايضا عن المفهوم السكنوى للمعيار الجمالى الذى أخذ به لوكانتش . فقد تعامل لوكانتش مع معايير الجمال كما لو كانت معايير خالدة ، وسابقة لاية ممارسة ، ومستقلة عن تجدد العلاقات الاجتماعية . ولهذا كان طبيعيا أن ينوس المعيار الجمالى عنده بين مفهوم أرسطو ومفهوم هيجل ، وأن يستبين كمعيار سابق للعمل الفنى ، أو كتصور خاص جوهره ، أن صح هذا القول ، مختلف عن جوهر العلاقات الاجتماعية ، فكان جوهر العلاقات هو الانتساج ، وكان جوهر الجمال هو الوعى الذى يرى الواقع ولا يبيدا منه . وبسبب هذه المسافة فان الجمالى لا يلتقى بالاجتماعى الا عن طريق جملة من التوسطات .

لقد أقام جورج لوكانتش علم الجمال على ديكالتيك الوعى والاغتراب ، إذ صح « يضحى دور الفن تحقيق الوعى الذاتى » ، أو تحقيق تلك خاص للواقع قادر على الوصول الى « الجوهري » ، فكان الفن أداة تسمح للوعى بالنفاذ من الظاهر الى الجوهر ، ومن الوعى الزائف الى الوعى الحقيقى ، من الواقع المتشبه الى الواقع الشفاف : « يشكل الفن العظيم دائما نقیضا تاريخيا مشخضا للاغتراب ، وحديثا مسبقا للحرية وللكونية » ، وسبيلا الى الحقيقة التى لا توجد الا فى « واقع التضام الكمال » ، وأداة لـ « تأكيد تراكم القيم الانسانية » ، أنه الوعى الذاتى فى أكثر حدوده اتساقا . يصبح الفن فى هذه الرؤية وسيطا للانتقال الانسان من حالة النقص الى حالة الكمال : ومن الواقع اليومى الى واقع المطلق ، ومن القيم الجزئية الى القيم الكاملة : « تحرر الانسان فى العمل الفنى العظيم من الأسر الذى تقذفه فيه الحياة اليومية المغترية » ، ويجد نفسه قادرا على التماثل بـ « بالمضامين الكونية العظيمة للطبقة ، وللامة ، وللجنس البشرى » ، فهو فى العمل الفنى « يستبطن مصائر ومشاعر غريبة » ، ويتحرر من كل قيود الحياة اليومية ، التى تلفى الجوهري بالعارض ، وتحو الكلى بالجزئى . يلعب الفن فى هذه الحدود دورا تطهيرا ، يسمح بالتجاوز والتعالى . وكان لوكانتش يتسقا مع نظريته حين استعاد مفهوم أرسطو عن الوظيفة التطهيرية للفن ، حيث يتبلى الانسان صورته فى مرآة العمل الفنى . ويقرأ عالم النفس الانسانية ، وما يعنونه من نقص ويحف به من كمال ، ثم يقرأ نفسه فى هذه المرآة ، باحثا عن أدران الروح . وسأبرا غور النفس وما بها من عظمة أو هبات .

إذا كان العمل الفني مرآة تتطهر النفس فيها ، فإن هذه النفس لا تعرف التعامل مع لغة المرأة ، إلا إذا كانت ذات دراية وخبرة بلفتها ، أى مؤلفة مع الدافع الجمالى ، والشعور الجمالى ، والوعى الجمالى ، أو لنقل : ان العلاقة بين الانسان والعمل الفني تدور فى مدار محدد هو الوعى . نقف هنا امام ملاحظتين : تدور الملاحظة الاولى حول شكل العلاقة ، فهى علاقة بين الذات والموضوع : ذات تقرا العمل الفني أو تستقبله ، وموضوع فنى لا يجد معناه إلا فى علاقته بالذات التى تستقبله . أى أن ما يحدد شكل العلاقة بين الانسان والعمل الفني هو الوعى الجمالى لهذا الانسان ، الذى لا ينتج عن تربية جمالية محددة تاريخيا ، بقدر ما يبدو أنهوعى قصدى ، وعى يحدد ذاتيا علاقته بالعمل الفني . لهذا فإن علاقة العمل الفني بالانسان لا تتم عند لوكانتش فى ديالكتيك الذات والموضوع ، بها انها تتم فى ديالكتيك مثالى لمصلاقة الذات بالموضوع . وعن هذا الديالكتيك تصدر الملاحظة الثانية : إذا كان سؤال الفن يبدأ بالوعى ، وإذا كانت العلاقة بين العمل الفني ومستقبله (بكسر الباء) تتم فى ديالكتيك الذات والموضوع المثالى ، فمعنى ذلك أن المعيار الجمالى الذى يحكم هذه العلاقة هو معيار مجرد . وببدو هذا التجريد واضحا فى جملة المقولات الفلسفية التى يبنى فيها لوكانتش نظريته :

القيم الكونية ، الكلية المتناغمة ، الانسان الكلى ، الوعى الذاتى ... ، خاصة أن التجريد عند لوكانتش لا يعنى بناء اللحظة التاريخية المحددة وفقا لديالكتيك المجرد والشخص ، بل يعنى الخروج عن أى سياق اجتماعى - تاريخى من أجل الوصول الى « الصفات » فى تحديدها الأكثر شمولاً . ان جملة هذه الأسباب تجعل المعيار الجمالى عند لوكانتش يفتقر الى التاريخ ، فهو لا يرتبط بزمن بقدر ما يرتبط بجميع الأزمنة ، ولأنه كذلك فهو لا يتميز ، أى لا يستطيع أن يتوافق مع زمن تاريخى محدد ، ولا يستطيع أن يتعامل مع المستجدات الفنية ، فهو لا يخضع الجمال للتاريخ بقدر ما يخضع التاريخ للجمال .

لقد عمل لوكانتش ، وهو الماركسى الدؤوب ، على بناء صرح جمالى شهاق ، يزاوج بين القيمة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، لكن هذا المشروع كان يبدو مثاليا أكثر مما هو بماركسى ، لأنه جعل من الكمال الفنى شرط الوظيفة الاجتماعية ، علما أن هذا « الكمال » لا يرتبط بزمانه التاريخى ، ولا يتكون وفقا للتفسيرات الاجتماعية التى تقوم ببناء المعايير الجمالية وهدمها ، بل ترتبط بمفهوم كلاسيكى أساسه المتعة الجمالية . ولم يكن بريشت مخطئا . حين اتهم لوكانتش بأنه يدعو الى واقعية تكتفى

بالجمال وتلوذ من كل معركة اجتماعية ، وبأنه يدعو الى فن شكلى يمثل باستمرار الى معايير جمالية قائمة خارجه ، معايير لما وجدت وانتهت ، او انها لم توجد ، وظلت حلما فلسفيا ، ان لم تكن حنينا الى زمن مستقيم لا يهزه التناقض ولا تؤرقه الأزمة . لقد حكم الحنين الى « الكلية المفقودة » تصور لوكاتش للفن ، فرفض كل جديد منى ، ورفض التعامل مع كل ما يقترب من « الثقافة الجماهيرية اليومية » ، فالفن لديه يتعامل مع الكونى والشامل ، علما أن التعامل مع الشامل يلغى دور السياسة ، وعلما أن التعامل مع الكونى يبدأ بجوهر الانسان ، ولا يصل الى الفن الطبقي أبدا .

إذا بحثنا عن الأسباب التى جعلت لوكاتش يوحد ، فى التحديد الآخر ، بين الفن المطلق والانسان المطلق ، ويربأ عن « الفن النسبى » و « الانسان النسبى » . يمكن أن نرى أن هذه الأسباب لا تقوم فى مفهومه الجمالى فقط ، بل تنهض أصلا من بعض سمات منهجه العلم ، ومن هذه السمات: الحتمية ، الغائية ، مفهوم التقدم الانسانى ، النزعة النخبوية . فبدءا من السمة الأولى رأى حتمية الانحطاط الكلى للبتجيع البرجوازى ، بما فيه انحطاط الفن طبعا ، غير مكترث بدراسة لخطه التناقض التى تحكم هذا المجتمع ، والتى تجعله يقدم بدون وعى منه جملة من العناصر الإيجابية التى يمكن أن تكون فى خدمة الطبقة العاملة ، إذا أعيد استعمالها من وجهة نظر سياسية . وبالاعتماد على السمة الثانية رأى حتمية سقوط النظام البرجوازى ، وحتمية بزوغ النظام الاشتراكى ، فكان التساريخ لديه ينزع الى غاية قائمة فى مساره ، ويجرى باتجاه ذروة لا يحيد عنها ، أو أنه لا يتحدد كتاريخ الا بسبب انتقاله للتصاعد الى غالية تصوى ، يسمى اليها بمحض ارادته ، وبمعزل عن دور الفعل الانسانى . وفى هذه الحالة فان الفكر كما الفن لا يتكون فى داخل العملية التاريخية ، انما يسير موازيا لها ، بحيث يصبح دوره مرآة تعكس ما يجرى ، أو تعكس الألفق التاريخى لما يجرى . يكتفى الفكر بتحقيق الانعكاس أو يكاد ، أو يكتفى بانعكاس سلبى أو يكاد ، وحتى إذا حاول الفكر أن يكون فاعلا ، فان فعله هو تأكيد الحركة التاريخية السارية من الأدنى نحو الأعلى . ان هذا اليقين المطلق بتاريخ انسانى كونى يسير أبدا الى ذروة تصوى له أرجع دور الفن عند لوكاتش الى دور مراقب للحركة التاريخية من ناحية ، وجعل لوكاتش يدافع عن كل فن — مرآة من ناحية ثانية ، أى أنه كان يدافع عن جميع الفن الانسانى القادر على موازاة الحركة التاريخية السائرة الى تحقيق « ملكة الحرية » . وما رجوعه المستمر الى التراث الفنى الانسانى الا تعبيرا عن ايمانه بمفهوم التقدم الانسانى ،

حيث كان يرى الفن كلحظة متميزة من الوعي الانساني أكثر منها معطى تاريخيا محددا . يضاف الى تلك الأسباب موقف تخبوى مضمير في فلسفة لوكاتش ، اذ كان يمايز بين « الوعي الصحيح » و « الوعي الزائف » ، ويجعل من الوعي الاول أساسا للثورة ، ومن البدهي لديه ، أن يكون مقام الفن في مدار الوعي ، وفي مدار الصحيح من الوعي ، أى أن الفن لا يتحدد لديه كعلامة اجتماعية من العلاقات الاجتماعية ، انما يرتبط ، أو يكاد بالذات المبدعة ، أو بشكل معين من الوعي المبدع ، الذى ينفى علاقات الاغتراب في المجتمع الرأسمالى ، ويستطيع النفاذ من الظاهر الى الجوهر .

ان جهالة هذه السمات ، جعلت لوكاتش يربط الفن بالتححرر . بدون أن يقيم رباطا صميها بين التحرر والفعل السياسى ، فظل الفن مرهونا بالوعي الانسانى الكونى ، ولم ينتقل الى مدار الصراع الطبقي ، الذى يفرض شكلا جديدا ، مرهونا بمعطيات زمانه ، وبالتحولات المادية فيه . ومثل هذا الانتقال يفترض التخلي عن غائية التاريخ الذى يسعى الى تماسه ، والوصول الى حاضر الصراع المحدد بتشكيلة اجتماعية جديدة ، وبشكل جديد من الصراع الطبقي ، والذى هو المحرك الحقيقى للتاريخ ، ولتجدد الفن . وقد وجد هذا المتطور مثالا له في بريشت اولا ، وفي فالتز بنيامين ثانيا .

فالتز بنيامين : نحو وظيفة جديدة للفن :

اذا كان غارودى يعزو تعمالى الفن الى اغتراب العلاقات في المجتمع البرجوازى ، فان فالتز بنيامين يطلب السؤال : وبعيد صياغته بشكل صحيح ، حتى يأخذ شكله التالى : تقوم أزمة الفن في عجزه عن التكيف مع المعطيات الجديدة التى أنتجت العلاقات الرأسمالية ، ولن يستطيع الفن ان يلعب دوره الاجتماعى الا اذا استوعب المتغيرات الجديدة ، لأن شكل المجتمع الجديد يفرض شكلا جديدا في الفن ، أى يفرض وظيفة جديدة شرط تحقيقها هو تحقق الشكل الفنى الجديد . بهذه الصياغة انتقل السؤال من اطاره المثالى التقليدى الى اطار مادى صحيح ، بحيث ينتقل الفن من تاريخه الذاتى الموهوم الى تاريخ المجتمع ، ومن مسرح الوعي الذاتى الى علاقات الانتاج . ومن أسطورة الوعى الى وضوح العلاقات الاجتماعية . ويمكن القول : ان محاولة بنيامين هى من المحاولات القليلة التى رصدت وضع الفن ووظيفته في داخل مجمل العلاقات الانتاجية ، تراءت في الفن انتاجا ماديا ، وراءت في الفنان منتجا . وحين

يصبح الفن انتاجا فان حركته تتحدد بحركة مجمل العلاقات الانتاجية . وبما ان حركة القوى المنتجة هي التي تحدد شكل المجتمع وشكل تحوله ، فان حركة القوى المنتجة الفنية ، من حيث هي جزء من قوى الانتاج الاجتماعية ، لا تتحقق الا اذا ساهمت في تحويل علاقات الانتاج القائمة . بدءا من منظور يعتبر الفن انتاجا ، لجأ بنيامين الى مفهوم التكنيك ، الذي يشير الى درجة تطور القوى المنتجة من ناحية ، والذي يسمح للفن بوظيفة جديدة ، حين يعرف الفن كيفية الاستفادة من المنجزات التقنية لتجديد اشكاله .

ان استخدام الفن للتقدم التقنى يمنحه اساسا جديدا لتطوير الاشكال والاجناس الفنية ، ان لم ينقل السؤال الفنى الى آفاق جديدة لم يعرفها من قبل ابدا ، اذ ان التقنية الرأسمالية تضع أمام الفن مواد جديدة ، تنقله من تاريخ الى تاريخ ، ومن هذه المواد : آلات الطباعة ، الكاميرا ، الموسيقى ، العمارة ، ومقننات النشر والتوزيع والاستهلاك والتي تترك آثارا واسعة على الفن في معناه ودلالته . اول هذه الآثار هو : **تنزول الفن وضياع حالته المقدسة** ، فتاريخ الفن كان ، في معظم حالاته ، ملازما لتاريخ الطقوس والتقاليد التي تنزه الفن عن الواقع ، والتي تجعل الفن يدور في القاعات المغلقة ، ويستقلق على نخبة متعالية ، حتى يبدو الفن عندها طقسا دينيا له شروطه الخاصة ورموزه وإشارته ، والتي تبدأ من وعى خاص لا يقوم في المجتمع الفعلى ، انما في مجتمع بباين له ونقيض . ان التقنية الحديثة التي تستطيع طباعة ونشر وتوزيع الأعمال الفنية تخلص الأعمال الفنية من سحرها ، وتخلص الانسان من أوهاهه عن سحر الأعمال الفنية ، اى أن الفن لا يفقد حالته « في زمن إعادة الانتاج الميكانيكى » فحسب ، بل ينتقل أيضا من **حيز الخاصة الى حيز العامة** ، في مجتمع محكوم بالصراع الطبقي وبالحركة الاجتماعية المستمرة . في تنزل الفن وانزياحه من مدار الخاصة الى مدار الجمهور ، يتبدل الأساس الذي يقوم عليه الفن : **ينتقل من مدار الطقوس والتقاليد الرمزية الى آفاق السليسية** . وهكذا نقل بنيامين السؤال الفنى من وضع الى آخر ، فلم يقرأ الفن في اغترابه ، ولم يترجم المجتمع الرأسمالى الذى يترجم الفن ، انما قرأ جديد العلاقات الرأسمالية ، التي تسمح بدون وعى منها ، بإمكانية انتشار الفن اجتماعيا ، اذا اقترنت هذا الفن بسياسة صحيحة تتضمن **سياسة فنية صحيحة** . نلنس هنا جديد بنيامين ، فبدلا من أن يفرق في الرؤية الأخلاقية ، التي تراثى الفن في مجتمع السلعة ، وتفصل بين الفن والرأسمالية ، قام بالتقاط صحيح لتناقض المجتمع الرأسمالى ، الذى يسلم الفن في لحظة توزيعه ، ويخلق الجمهور القارئ في لحظة تضليله ،

والاستفادة من هذا التناقض ، ومحاربة المجتمع الرأسمالى بأفواته ،
يستلزم سياسة جديدة ، وسياسة فنية جديدة .

لا ينهض موقف بنيامين على تصور تقنى للفن او للمجتمع ، فقد اقام
موقفه على سياسة تنادى بتحرير الطبقة العاملة وتنطلق من نظريتها .
وعن هذا الموقف صدر بحثه عن وظيفة جديدة للفن ، وعن شكل جديد
يسمح بتحقيق الوظيفة ، فالوظيفة الجديدة فى مجتمع التحولات
المستجدة تأمر بشكل جديد ، وما ربط الفن بالتكنيك إلا الغضاء المفترض
الذى يتجدد فيه الشكل والوظيفة . ان سؤال الشكل والوظيفة من وجهة
نظر السياسة ، يشير مباشرة الى سؤال ملازم له وقرين ، وهو سؤال
الانتاج والاستقبال الفنيين ، فمما الوظيفة الفنية الا المردود المفترض عن
لقاء العمل الفنى والمستقبل (بكس.الباء) ، وما الشكل الفنى الا العلاقة
التي يتحقق فيها شكل جديد من الانتاج الفنى هو الأساس المادى
لشكل جديد من الاستقبال يحقق وظيفة جديد للفن . يؤسس هذا المفهوم
لشكل من الأدب والفن تماثل الوظيفة الجمالية فيه وظيفته الاجتماعية ،
أى يهدم التصور المثالى الذى يفصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية ،
ويدعو الى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها أساس الوظيفة
الاجتماعية ، بحيث تقطع مع التصور المثالى لاستقلال الفن ودلالة الشكل
ومعنى الوظيفة . كان غوته يقول : « ان فاعلية الفكر العليا هى ايقاظ
الفكر » ، ولم يكن بنيامين بعيدا عن هذا القول ، فقد كان يسعى الى ربط
الفن بالتاريخ ، ولهذا كان يسأل : ما هو مكان العمل الأدبى فى علاقات
الانتاج فى فترة محددة ؟ لكنه كان يستدرك فيخضع السؤال السابق
الى سؤال جديد : ما هو موقف العمل الأدبى من هذه العلاقات ؟ (هل
هو منسجم معها أم أن عليه أن يعمل أن عليه أن يعمل من أجل تحويلها ؟) ومن
هذا السؤال ينفذ بنيامين الى جملة من الأسئلة تمس وضع الاديب فى المجتمع
البرجوازى ، ووضع المثقف البرجوازى بشكل عام ، والذى يحمل وعيه
السمات التالية : يقرن التقدم التقنى بالخطا. القيم معبرا عن رومانتيكية
رجعية عاجزة عن ادراك المسار التاريخى، يماثل بين انتشار الفن وانحطاطه
مذامعا عن تصور نخبوى للفن يسألوى بين « الفن الجهازى » والصناعة
الثقافية الاستهلاكية ، يدافع عن صورة الفنان البرجوازية. حيث يتسم
الفنان بالغموض وبالخصوصية المطلقة . وأخيرا فالن المثقف البرجوازى
يدافع عن الفردية المطلقة ويمارسها ، بدون أن يدرك انه يمارس وهم
الفردية كما تملها الايديولوجيا البرجوازية : أى أن هذا المثقف فى حياة
الزائف يقوم باعادة انتاج العلاقات الاجتماعية البرجوازية .

أراد بنيامين أن يبين أن المثقف لا يقف فوق الطبقات ولا تحتها ، فهو يقوم في علاقات الإنتاج كعلاقة منتجة ، وأن المطلوب هو أبعاد المثقف عن وهمه عن طريق سياسة جديدة تجذبه أكثر فأكثر نحو مواقف الطبقة العاملة .
أن إدراج الفن كما الفنان في سيرورة العلاقات الاجتماعية سمح لبنيامين أن يتجاوز بعض الأطروحات المثالية التي أخذ بها لوكاش وغارودي وفيشر ، والتي رفعها ماركوزه وأدورنو إلى تعاملها الأعلى المدافع عن الاستقلال الذاتي للفن . فقد ركن إلى مفهوم الانتاج كما تحدده المادية التاريخية ، أي كعلاقة لا تقتل إلا بعلاقة أخرى هي الاستهلاك ، ودرس في ديالكتيك الانتاج والاستهلاك معنى الفن والفنان .

حين يندرج الفن في الانتاج تنتفى فكرة الخلق من عدم ، وينتهى معها أسطورة الفنان الخالق، ويستجلى الفن كعلاقة اجتماعية ، تتكون في المجتمع ، وتأخذ معناها من وظيفتها فيه ، فالفن يتكون ويتغير ويعمل كعلاقة مادية في علاقات المجتمع المادية ، ربما أن الانتاج شكل مادي ، فإن الاستهلاك المرتبط به مادي في شكله أيضا ، وبالتالي فإن دخول الفن إلى ديالكتيك الانتاج والاستهلاك ينقل به فعل الفن من (مجال الوعي) إلى مجال العلاقات المادية . لم يكن بنيامين ، وهو المدافع عن وحدة العلم والسياسة ، يدعو إلى استهلاك للثقافة أو إلى صناعة ثقافية استهلاكية أساسها الكم والتضليل ، بل كان يطالب بتحويل الأدب والفن من مواد استهلاك إلى وبائل انتاج تشعير إلى الاتجاه السياسي الصحيح ، أو لنقل : أنه كان ينقل مفهوم الاستهلاك الثقافي إلى وضع جديد هو مفهوم الاستقبال الفني ، وذلك عن طريق متطور سياسي يستطيع التقاط ومعالجة المواد الثقافية الاستهلاكية التضليلية وإعادة بنائها بشكل جديد ، أو بأسلوب جديد ، يسمح بقراءة جديدة الواقع ، وبفعل جديد ضد هذا الواقع . أو بشكل آخر : أن المادة الثقافية المسيطرة تلبى حاجات الاستهلاك كما تفرضها الطبقة المسيطرة ، وتلعب دورها الأيديولوجي كوسيلة انتاج أيديولوجية ، وهي لا تنزاح من وضع التضليل إلى وضع التثوير ، ولا تنقل من مستوى الاستهلاك إلى مستوى الاستقبال ، إلا بعد أن تعاد صياغتها في شكل جديد يعطيها معنى جديدا ، أي

يعطيها : قيمة استعمالية ثورية فاعلية تاريخية . وبالأعتد
على هذا المفهوم الذى يطالب بإعادة التشكيل الفنى للمواد
الثقافية الاستهلاكية ، نفى بنيامين التعارض البرجوازى بين
الفن والجمهور ، اللذين يوحدهما مشروع سياسى ، يرى
الفنان منتجا ، ويرى مستقبل (بكسر الباء) العمل الفنى
منتجا ايضا ، وذلك بسبب الآثار السياسية - الايديولوجية
الناجمة عن العمل الفنى ، والذى ينضن المشقة
والفاعلية .

نستطيع أن نلمح فى موقف بنيامين الفرق بين مفهوم الفن كإنتاج ،
ومفهومه كمرآة كما هو الحال عند لوكتاش ، ففى الإنتاج يتوحد الفنان
والمستقبل (بكسر الباء) فى عملية التغيير الاجتماعى ، ويتغيران ويتحولان
بتغير وتحول شروط الإنتاج الاجتماعية ، أما فى مقولة لوكتاش وقوامها
العمل الفنى كمرآة ، فإن الفنان والمستقبل لا يتغيران بتغير الواقع
الاجتماعى ، بل يرصدان هذا الواقع من وجهة نظر سكونية : العمل الفنى
مرآة يقرأ القارئ فيها صورة الإنسان الشامل ، الذى لا يحده سياق
اجتماعى - تاريخى ، بل ذلك الذى يتجاوز كل سياق حتى يعكس صفات
الإنسان الشاملة ، إذ أن الشمول يستدعى توحيد الأزمنة . فى العمل
الفنى - المرآة لا يقرأ القارئ واقع المجتمع الذى يعيش فيه بقدر ما ينظر
الى عالم النفس الإنسانية ، الى جواهرها الثابتة ، التى يعكسها عمل
فنى لا يأخذ ادواته الفنية من تجدد العلاقات الاجتماعية ، بل من عالم
القيم الجمالية الكلاسيكية ، من الوعى الجمالى المثالى . وهكذا يدور
العمل الفنى فى مدار الوعى ، يعكس الفنان فيه وعيه الجمالى ، ويقرأ
فيه القارئ حدود وعيه فى علاقته بالعالم . فى حين إن الانتاج الفنى
لا يكتفى بالوعى ك لحظة عليا أو فوقية ، ولا يقيم الأدب فى مدار الايديولوجيا
بالمعنى البسيط للكلمة ، فالفن علاقة فى مجلة العلاقات الاجتماعية ،
ويستلزم تحديدها تحديد مجلة العلاقات الأخرى التى تعمل فى الفن ويعمل
فيها الفن ، والقائمة فى شرط محدد ، وفى زمن تاريخى محدد ، إذ أن
تحديد الشرط التاريخى هو أساس تجديد الأشكال الفنية ، وأساس
سياسة صحيحة ممكنة لإنتاج الفن واستهلاكه ، أى الأساس الذى يربط
بين الشكل والوظيفة . وبسبب هذه العلاقة نعرف لماذا دعا بنيامين الى
ثقافة جديدة مرتبطة بالطبقة العاملة ، فى حين بقى لوكتاش يدافع عن
ثقافة انسانية شمولية .

انطلق بنيامين من فكر يرصد الظواهر بلاكسل ، ويحلل العلاقات بلا تقليد ، ويربط بين الفكر وزمانه ، فحاول توحيد الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، وأدرك أن شرط الانتاج الفنى لا ينفصل عن شرط الاستقبال الفنى ، وأن دراسة الانتاج والاستهلاك تستلزم دراسة المجتمع وأن تغيير المجتمع يقتضى بتسييس الفن والفنان والمستقبل . كان يعلن في مشروعه هذا ، أن أدب الثورة ، يتحقق فى دياكتيك العلم والسياسة حيث يكون العلم أساسا لبناء الشكل وتجديده ، وتكون السياسة هى مرشد البحث العلمى وأداة تضبط إيقاع البحث ووظيفته .

بعض المراجع الأساسية :

- 1 — K. MAR : Theories Sur La plus — value, t.I Ed. Sociales, 1974, p. 325 — 326.
- 2 — Recherches internationales, No 87. p.p. 126 — 152
- 3 — G. Lakacs : La particularite de l'esthetique (Literature et realite) Budapest, 1966
- 4 — Karl Marx : Frederick ENGELS : On Literature and Art (introduction by : Stephan Morawski, international general, New York, 1974.
- 5 — M. Lifshitz : The Philosophy of Art of K. Marx, plutopress 1976.
- 6 — R. Garaudy : Esthetique et invention du Futur, Paris, ed : 10/18, 1971.
- 7 — Entretiens avec G. Lukacs, Maspero, Paris 1969.
- 8 — E. Lunn : Marxism and Modernism university of ca Lifornia press 1982.
- 0 — W. Benjamin : Illuminations. Fontana/Collins London. 1982.
- 10 — S. Buck—Morss : The Origin of Negative Dialectics. Harvester press 1977
- 11 — Phil Slater : Origin and Significance of the FRANKFURT school RKp. 1988.
- 12 — New german Critique.No : 3, 1974.



تساؤلات وهز ووت

أحمد إسماعيل

كيف تنتسب الآن للأرض

والريح ظهرك

والناس غيرك

والبيت خارطة من طباشير

هل يفتدى السهم سنبله

هل ترق البلاد ، فلا تتبدى لنا —

الريح بيتنا

ولا يتصدى الهواء سياجا

.....

.....

لك المجد يا شيخنا اللوذعي

فلا الشعر يركض خلف الزرائف

و « الحرف » لا يتلظى على جمرات « العلل »

قال من علمك ؟

قلت ان « النواسخ » تنصب الآن مفلوطة
والعمارات تثقب سقف البلاد
توليت شطر كتاب المواريث
للرمل حد .. وللعشب حد
وانا ضائع خلف هذى الحدود

.....

كان لى نخلة
وكنت أخاف عليها
رسمت لها دائرة
وسألتها الله : لا تبرحيها
وكنت اذا جعت أذنبها بالحمى والحجارة
فترضى السباطات بالنثر واهبة أكلها
توعدت للشمس : لن تحرقيهما
واقصيت عنها الرياح
وأسميتها موطنى

.....

.....

رحلت. نخلتى
لم يعد هذا الحمى
ولم يبق من ذكريات التراب
سوى هذه الدائرة

الذي جمع العلب الفارغة

نبية الصميدى

ذلك النور الباهت الذى خلفه نهار الشتاء القصير يبدو كما لو كان دخانا . والريح التى ما انقطعت عن الهبوب تنفخ الطرقات . هياكل البيوت القائمة بالأوان يصعب تمييزها قد اغتسلت لبرهة تحت رذاذ المطر الخفيف . برز عند التقاطع القريب : هذا الرجل الذى ارتد وجهه الممتنع خلف هلال الشعر الطائل اللون . كان قابضا على عصى طويلة . يمكن الآن تمييزه فى الشارع الفارغ . كان عمال البلدية قد جدلوا من مخلفات منزل قريب فى نهاية الشارع مستودعا للقمامة . تراجع صوت خطواته الثقيلة فى غمرة الدوامات من الهواء البارد وقد علقت بها الاتربة . تراخت قبضته . جمع من حول صدره « بالطو » قديم . اطلت سيدة فى منتصف العمر من النافذة التى تقع فى الطابق العلوى والقت ببعض الماء المستعمل اغلقت النافذة على الفور . اقترب المعجوز من بقعه الماء اللامعة وهى تنزل على أرضية الشارع . حذق طويلا ثم واصل السير وهو يحمل وجهها رثا . ولا يجب القطع بأنه يقضى ليلاليه فى مستودع البلدية . على أى حال فقد توقف عند مدخل المنزل وألقى عينيه طويلا فى بواير المساء التى نبتت فى جذوع المنازل وفيها بين هبات الريح التى خفت بشكل ملحوظ . ألقت المصابيح التى تضاء فى هذا الوقت تقريبا — ألقت مستطيلا من النور فى الشارع . خطا المعجوز بضغ خطوات الى الداخل . أشعل عودا من الثقاب فى جوف الظلام الضارب اكداس الورق وبقياء الطعام والعلب الفارغة ، أعكست ظلا باردا . انحنى يلتقط بعضها . تهال الظلام . انكش فى ركن المكان . أسند عصاه الى الحائط تكوم الى الأرضية وهو يجمع « بالطو » حول رأسه وصدره . بعض العمال قد انصرفوا من الوردية ، يتصاعد لفظهم عبر الشارع وهم يتضحكون بشكل منج . الكلب الضامر أخذ يتشمم حافة الرصيف وقد تدافعت أطرافه وأرتضى ذيله الناحل . بعض النوافذ مضاء بقوة . اندست المرأة بين ذراعى الرجل الذى اصطحبها الى ظلمة المكان . يظهر انها أحسا بالئلاس الرجل اللاهثة اذ انسلا فى التوالى الخارج . كان فى الرابعة عشرة عندها اصطحبته أمه الى محل للبقالة ليعمل مقابل اعفائهم من أجرة غرفة صغيرة فى الطابق الأرضى . فى الصباح أقبل عمال البلدية .

النيران

محمد الحلو

تحت باقات النور المتعرج
اللى بترسم ضلى المتعرج
وسط الميادين
وأنا سائد مكازى الأعرج
باتفرج ..
ع النيونات .. والبتارين
في الواجهة ألف فضيحة
عن آخر صيحة
واحدت ماركات
تزييف وعى الملايين
« وراد أمريكا »

• • • • •

• • • • •

تاهت رجليسا

في خليط البشر المحشور في الشارع

جلاليل .. قصصان .. عقالات
خواجهات .. من كل الجنسيات
دناتير .. ريلات .. دولارات
وجوامع .. وبارات
وسماسرة .. وصفقات
طوابير الجمريات .. الوفئات !!

.
.

الفكر يجيب ويودي
يمدى على المجاريح
سكان العشش
اللى جسدانها صفيح ..
وسقوفها الريح
يسسهر: وياهم
فوق الفرشه الخيش
والقهر الیوى فى طعم العيش
يستطعم ذل اللقمه
الفكر يطيش .. ويطيش
وانا تحت العمارات العاليه
وسسط صفوف العريبات
نازل تضبيش

.
.

جرجرت سلاسل حيرتى
وتاريخ السخره المحفور

على قورتى
اتامل صورتى المرسومة
فى معبد فرعون
واشوف الدنيا المقسومة
فى هذا الكون

ميزانها مش موزون
والعالم مالهش قانون
غير الفش وتزييف اللون
.

تحت جدار العمر الهش
تمدت بكيت
ومسحت فى كى
دمعى المخبوق
.

جرجرت سلاسل احزان
وسط الميسدان ..
ووقفت اصرخ

اسند بايدى البيوت
الى بتشرح
اسند بكتفى البيان
اسند بقلبى الحيطان
لكن . .

من تحت تحت التراب
كانت النيران والعه
كانت النيران طالعه

.. وبناكل الاعلان

أزمة تولستوى

.. أحمد ومحمد عطية

ما هي الصلة بين مصالح الأديب وأدبه ، وبين وضعه الطبقي وفكره ، وإلى أي مدى يمكن للأديب أن يكون أسيراً لمصالحه ولطبقاته وقيمه وتطلعاتها ؟! ننقئ من الأدب المصالي ، للإجابة ، النموذج الأديب الروسي الكبير ليون تولستوى ، الكونت الإقطاعي ، والروائي الفذ .

يجسد تولستوى النموذج الصراع بين الفكر والسلوك ، بين التطلعات المثالية والمصالح الواقعية . . إذ لم تكن إزمته ، التي رافقته منذ شبابه المبكر حتى وفاته ، إلا تجسيدا لهذا الصراع بين مصالحه الطبقي وحبسه للتلك والترف واللهو والملذات ، وبين أفكاره المثالية لنبذ العنف وتوزيع الأرض على الفلاحين والزهدي والتقصي .

فما هو السر المحرك لهذه الصراعات التي مزقت تولستوى وسببت له عذابات ظلت تلازمه طوال حياته ؟! إن السر الدفين يكمن ، في رأينا ، في أن تولستوى نبيل إقطاعي تشده أملاكه وامتيازاته وحياة الترف والملذات التي عشقها . فلم يستطع التنازل عن أرضه إقطاعية كملا فكر وكما تمنى ونقا لمثله العليبي . وإن هذه الحقيقة كانت ماثلة لديه بوضوح مؤلم لصميره ، وعينا كان يحاول الهرب منها .

اتجاهان يتنازعان :

تتنازع تولستوى اتجاهان : الأول أصله الطبقي وتطلعاته الطبيعية ، والثاني : اتجاهه الفكري نحو المثل الإنسانية السامية ، . وكان الاتجاه

الأول يشده الى ان يكون اقطاعيا وارشقراطيا في اقطاعيته ، لقد ظل حتى الثمانينات من القرن التاسع عشر يمارس الأعمال اقطاعية ويفكر في مضاعفة أملاكه ويحلم بعمليات شراء الأبقار وزيادة المحاصيل ، كما ذكر « بوريس بوريوف » ، وهذا غرض بخوره « موقف تولستوى السلى من الواقع الخارجى » . كما كتب « ارنولد هاوزر » في كتابه « التساريخ الاجتماعى للفن » ، وجعل تولستوى ينظر الى المشكلة الاجتماعية « من وجهة نظر طبقة النبلاء ، وكانت آماله في ازدهار المجتمع مبنية على تحقيق تفاهم بين ملاك الأرض والفلاحين . فتفكيره كان لايزال مرتبطا بالمفاهيم اقطاعية الأبوية ، وحتى الشخصيات الأقرب الى تحقيق آرائه ، وهما ليفين وبير بيجوكوف ، هى على احسن الفروض شخصيات تقدم الى الشعب احسانا ، وليست شخصيات ديمقراطية حقيقية . « كما يقول هاوزر » .

وكان دوستوفسكى يرى ان ادب تولستوى هو ادب كبار الملاك . وبالرغم من تعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم ، إلا ان وضعه الطبقي ظل يبعده عن الحل الحقيقى لمشكلة الأرض والفلاحين : ينظر الى تولستوى ، بحق ، على انه أحد ممثلى أدب ملاك الأرض هذا ، ووصفه بأنه مؤرخ الارشقراطية الذى يظل في رواياته العظيمة ، ولا سيما الحرب والسلام ، ملتزما قائل تسجيل الأحداث التى مرت بأسرة اكساكوفيان » . فقد كان يرفض الدولة والحكومة والكنيسة وملكية الأرض ، ولكن هذا كله لم يقده الى فهم سياسى صحيح بل أغرقه في « تأوهات حاملة غامضة وعلاجزة » جعلته ينكر أى قيمة للسياسة والادب والفن ويدعو الى دين جديد غامض .

كان هذا هو تأثير الاتجاه الطبقي لتولستوى كقطاعى . أما اتجاهه الفكرى فقد كان يدفعه الى مهاجمة نظام القنانة والى مصادقة الفلاحين وتعليمهم ، حتى فكر في توزيع أرضه عليهم مقابل دفعهم أثباتها بمسطة ماليا على ثلاثين عاما ، ولكنهم رفضوا ذلك لفقرهم ولعدم تحريرهم كقنان .

وقد ظل هذا الصراع ناشبا في داخل تولستوى ، بين تأثير البيئة والطبقة والأسرة اقطاعية ، وبين طموحاته الانسانية لتحقيق نمطه العليا وتعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم .

بداية الأزمة :

وتدلنا سيرته ، التى كتبها « الكسندر سولوفيف » في مقدمة أعماله الكالمية ، على بداية أزمة الروحية والفكرية والمادية منذ شبابه الباكر وتطورها عبر مراحل حياته حتى وفاته .

ولد ليون تولستوى فى الثامن والعشرين من شهر أغسطس سنة ١٨٢٨ فى ضيعة أبويه « ياسنايا بوليانا » لأسرة اقطاعية ، وكان الابن الخامس والاخير لهما . وعرف اليتم فى طفولته ، فقد توفيت أمه وهو لم يتجاوز سن السنة ونصف السنة ثم مات أبوه وهو لم يزل فى الثامنة من عمره . فتكفلت جدته وعمته بتربيته هو وأخوته . ولكن جدته لم تلبث أن ماتت أيضا بعد شهور قليلة رعاية عمه أخرى هى « بيلاجيا » حيث تعيش مع زوجها الإقطاعى فى مدينة قازان ، والتحق بمدرستها الثانوية وهو فى الثانية عشرة من عمره . وعرف تولستوى بقراءاته النهمه فى هذه السن المبكرة . ودخل الجامعة سنة ١٨٤٤ ولم يكد يبلغ عامه السادس عشر ، وتقلب بين دراسة اللغات الشرقية ودراسة القانون . وكانت هذه بداية أزمته وتناقضاته وعذاباته، إذ أشار عليه استاذة فى كلية الحقوق بدراسة كتاب «روح القوانين» لاونيسكيو ، ولكن تولستوى فضل دراسة روسو ، وقرأ اعترافاته التى حولته تماما عن طريق الدراسة ووضعت فى رأسه بذور أفكاره المثالية والأخلاقية والروحية والطبيعية .

وكانت تلك هى البداية المريرة للصراع فى حياته ومنبت أزمته وتوتره بين صورتين متعارضتين من «الحياة» البساطة والتقشف والكمال الأخلاقى وحب الطبيعة ، والتعلق بالمذات والترف وأخذ ييبك أزمته وهوميه فى يومياته التى وأظب على كتابتها منذ ذلك الحين . ويصف النفاق السوفيتى « الكسندر سولوفيف » هذه الفترة الهامة التى شهدت بداية أزمة تولستوى قائلا : « لقد قرأ اعترافات روسو بحماسة شديدة . وهو منذ الآن يبحث عن معنى الحياة مهوما قلقا ، ويشعر فى كتابة يوميات شخصية سوف يواصل كتابتها الى آخر حياته . وهو منذ ذلك الحين ، يرى مفتونا بالمثل الأعلى للكمال الأخلاقى الذى يحققه الاتصال بالطبيعة ، وتكمله البساطة . وها هو ذا يطلق على صورة رصيعة لروسو ، كأنها بقية من بقايا قديس . ولكن هذا لا ينفى أنه كان يميل الى حياة المجتمع وحفلات الرقص والاستقبالات التى تهيبها عنقه الثرية بلاجيا ويتطلع لثافة السلوك وحسن المظهر ! هكذا كانت تتنازع صورتان من صور الحياة متعارضتان متعارضا مطلقا » .

وهكذا ترك تولستوى فى الجامعة سنة ١٨٤٧ وهو فى الثامنة عشرة والنصف من عمره ، بعد عامين من الدراسة الفاشلة التى إنسم ترق له ولم تحقق مثله وتطلعاته . وترك قازان عائدا الى ضيعة « ياسنايا بوليا » محاولا تحقيق أفكاره . فيساعد فلاحيه الأتقان فى بنساء بيوت جديدة لهم ويفتح مدرسة لتعليمهم . ولكنه سرعان ما يصطدم بخشونة الواقع وشكوك الفلاحين ، فدركه اليأس وينهى كل ما شرع فيه ، ويذهب الى سان

بطرسبورج حيث تشده المذات وحياة المجتمع الارستقراطى فينفس في القمار والشراب ومصاحبة النسوة الفجريات ويفرق في الديون .

وتلازمه تناقضاته طوال السنوات الثلاث التالية ، فيتأرجح بين هدوء الريف في « يالسنيا بوليانا » صيفا وبين صخب العاصمة ولمذاتها شتاء . وتتزايد ازمته وديونه فلا يجد طريقا للخلاص منها ومن تناقضاته وازدواجيته سوى قبول نصيحة اخيه الاكبر بترك هذا النوع اللاهى المتناقض من الحيلة والالتحاق بالجيش . ويلتحق بالجيش . ويمضى سنتين متطوعا في المدفعية ، ويتعلق بحياة القوازي البسيطة الخشنة التى تشده الى البساطة والأخلاقية . ويفكر في كتابة رواية ، كما نصحته عمته « تاتيانا » .

روايته الأولى :

وفي القوازي بدأ تولستوى كتابة أول اعماله الروائية « الطفولة » ، وأعاد كتابتها ثلاث مرات متتالية ثم أرسلها في يوليو ١٨٥٢ الى الأديب الروسى « نكراسوف » لينشرها في مجلة « المعاصر » بتوقيع مبتعار هو « ل.ن. » . وتشجعه حفلة النقاش بروايته الأولى على الثقة بقلبه ومواهبه ، فيشرع في كتابة روايته الثانية « المراهقة » ، ويقدم استقالته من الجيش ليتفرغ للكتابة غير انها ترفض بسبب نشوب الحرب ضد الاتراك في شهر مارس ١٨٥٣ . فيطلب الالتحاق بالجبهة لمحاربة العدو على ضفاف الدانوب ، وكان قد بلغ سن السادسة والعشرين . غير انه يجد أحد اقاربه « الجنرال جور تشاكوف » قائدا للجبهة ، فيبقى بقر القيادة تحت رعاية القناصل وعنايته . ومن هنا يعود تولستوى الى حياة الترف الارستقراطية .

وتتجدد ازمته ، ويتقلب بين انغماسه في المذات وظهوره لتحقيق الاخلاقيات والمثل العليا ، ورغبته في الحياة الجادة ، والالتحاق بصفوف المحاربين . فيطلب ابعاده عن مقر القيادة حيث الرعاهية والراحة برعاية قريبة القائد « جورتشاكوف » ويلتحق بجبهة القرم حيث تدخل الانجليز والفرنسيون الى جانب الاتراك ، ويصل الى سيواستبول المحاصرة ، ويرقى الى رتبة ضابط في قيادة احدى سرايا المدفعية .

وتتنازع في هذه الفترة فكرتان متناقضتان ايضا ، اعادة تنظيم الجيش وخلق ديانة مسيحية جديدة تحقق السعادة على الارض ، ويظل هذا الطموح البروخي يشغله طوال حياته ويشكل مثله الأعلى . ويتمكن في هذه الفترة من كتابة عملية الروائيين التاليين « المراهقة » و « الشيايب » . وتشهد الحرب في جبهة ويطول اشتغالها أكثر من شهر ، فيزى ويلات الحسرب

ودمارها ، ويعبر عن رؤيته للحرب كإذبح في قصة عنوانها « سياستبول »
في شهر يناير « نشرها باسمه كاملا لأول مرة في مجلة « الماصر » .
وتحدث هذه القصة ضجة كبرى وتلفت الأنظار الى اسمه وقدراته الأدبية
والفنية ككاتب كبير . ويتيح له عمله في سرية احتياط بعيدا عن نيران
الجهة المشتعلة مزيدا من الفراغ للكتابة ، فيكتب قصتين عن ممالك قلعة
سياستبول : « سياستبول في مايو » و « سياستبول في أغسطس » . ولكن
القلعة تسقط بعد أحد عشر شهرا من الدفاع البطولي ، فيعود تولستوى
الى بطرسبورج ويتعرف على الأديب الروسى الكبير تورجنيف ويقيم في بيته
ويقدمه الى الأوساط الأدبية والاجتماعية بالعاصمة الروسية ، فيقابل بحفاوة
كبيرة ككاتب مرموق وكبطل من أبطال القتال . وينال اجازة مفتوحة من
حتى تقبل استقالته مع نهاية عام ١٨٥٦

الآزمة تتعمق :

ويغريه النجاح بالعودة الى حياة البذخ والبهو والثراب . فتطغى
أزمته وتتمق ، ويمارده تائب الضمير من جراء تناقضاته بين حبه للهو
والحياة المترفة وطموحاته الأخلاقية والروحية للمثل العليا . تلك الآزمة
التي صارت جزءا لا يتجزأ من تكوينه وظلت تلازمه طوال حياته . وقد عبرت
أبنته « تاتيانا » في مذكراتها الصادرة مؤخرا في موسكو عن هذه الآزمة
قائلة : « لقد كان في صراع دائم مع رغباته ، غارقا في التحليل الذاتى ، يقاضى
نفسه دون رحمة . . » ودفعه هذا الصراع وتلك الآزمة الى التنقل والسفر
ومحاولة الهروب والخلاص من الدن ، حيث الملذات والمسرات التى يعشقها
ويود الخلاص منها . فاصطدم بتورجنيف وقاطع الأوساط الأدبية بالعاصمة ،
ثم غادرها الى ضيافته فى « ياسناتيا بوليانا » . وهناك بدأت صراعاته
وتناقضاته وعذاباته تدخل طورا جديدا عندما حاول وضع أفكاره لتحرير
فلاحيه موضع التطبيق وتطبيقهم أراضيه على أن يدفعوا له أثمانا مقسطة
على ثلاثين سنة ، فاصطدم برغض الفلاحين الذين توقعوا توزيع الأرض عليهم
بالجان . وهذا ما لم يتو تولستوى على الاتساق عليه لحبه للملك وتملته
بمصلحه الطبقة والقطاعية الداخلة في صميم تكوينه ، فكانت مصالحه أقوى
من كل أفكاره المثالية .

كان هذا الصراع بين الفكر والسلوك في قضية الأرض والفلاحين جزءا
لا يتجزأ من أزمة تولستوى ، أما الجانب الآخر من أزمته فيتمثل في الصراع بين
تعلقه بالبيئة الأرستقراطية المحيطة به وطموحه للمثل العليا . وظلت
الآزمة بجانبها تطحنه وتمزقه طوال حياته حتى ساعاته الأخيرة .

وقد شكل تأرجحه بين النبلاء والفلاحين عقدة حياته وأزمته وعذابه ، ويصف « بوريس بورسوف » هذه العقدة في حديثه عن تجربته الفاشلة مع فلاحيه عقب عودته من سيباستبول وصيته بشأنها ، فيقول ان : « مسألة رحلته الى يالسانايا بوليانا بعد عودته من سيباستبول البطة في صيف عام ١٨٥٦ ، لم يذكرها حتى بكلمة واحدة . جرى ذلك مع العلم ان تولستوى قام بتلك الرحلة بهدف اجراء مقابلة حاسمة مع فلاحيه على أمل الاتفاق معهم حول قضية تحريرهم من الرق » . .

واثر كل صدام بين فكرة المثالي وحقائق الواقع الاجتماعى المسادية ، يهرب تولستوى ويرحل . فقص الى باريس بعد تجربة حب فاشلة . وفي باريس تصدمه رؤيته لمشهد تنفيذ حكم بالاعدام ، فيهاجم احكام الاعدام ، وتنمو عنده نظريته الفوضوية في رفض الحكومات . ويفساد باريس غاضبا الى جنيف . وفي سويسرا يتعرف الى احدى قريباته « الكسندرا تولستوى » ويحبها ، ولكن كبر سنهما يحول دون زواجهما فيتحول الحب الى صداقة دائمة طوال حياته . ويقع حادث آخر في غندقه السويسرى من قبل احد النبلاء الاثرياء ، يجدد ازمته ويدفعه للرحيل من سويسرا في غضب ، ويتجه الى المانيا ليقع في ألعاب القمار ويفرق في مائدة الروليت بمدينة بادن بادن ، حتى ينفذ معظم ماله ، فيكر راجعا الى ضيعته الريفية في « يالسانايا بوليانا » ، ويرتد الى محاولاته لتحقيق مثله العليا ويحاول تطبيقها بأن يحرق أرضه ويزرعها بيديه . وتقل كتاباته الابداعية في هذه الفترة ، فلا يكتب سوى يومياته التى يواظب على بثها أفكاره وهمومه . ويفتح مدرسة لتعليم أبناء الفلاحين في نهاية عام ١٨٥٩ يمارس فيها التعليم بنفسه . غير أن نقص خبراته بالتربية والتعليم يعوقه عن مواصلة عمله . فيرحل مرة أخرى الى أوروبا ، ويزور إيطاليا وإنجلترا وفرنسا .

ويأتى الغاء الرق في شهر فبراير ١٨٦١ ليجدد حماسه لمثله العليا . فيعود مسرعا الى روسيا ويعين كوسيط للصلح في مقاطعته ، ويتفرغ لهذا العمل طوال سنة كاملة ، ويقف في هذه المهمة الى جانب الفلاحين في تقسيم الاراضى الزراعية بينهم وبين السادة ملاك الاراضى ما يثير حق الآخرين ضده . ولكن هذا لا يثنيه عن المضى في تحقيق مشروعاته المثالية الطموحة ، فينشئ أربع عشرة مدرسة ، ويصدر مجلة تربوية ، ويعلم الاطفال أن المدينة شريرة ، ويرفض الفن والسياسة . ولكنه لا يلبث أن يصطدم بالواقع المفاسير لانكاره المثالية ، إذ يجد مدرسيه الثوريين يعلمون الاطفال السياسة مما يثير المتاعب بينه وبين الشرطة ، فيوقف كل مشروعاته ويفلق مجلته ويفساد ضيعته الى موسكو ليتفرغ للادب والحياة الاسرية .

زواجه وأزمته

يتزوج تولستوى فى شهر سبتمبر عام ١٨٦٢ من « صوفيا برس » ذات الثمانية عشرة ربيعا ، بعد حب سريع ملتهب . ويحدث هذا الزواج تغييرا عظيما فى حياته ومشروعاته ، فتهذا أزمته ويتوقف عذاب ضميره ويمعدل عن كل مشروعاته ومثله العليا ويطلق مدرسته ومجلته ، ويعيش حياة الكونت الاقطاعى متفرغا لإدارة أملاكه وزيادة ثروته . ويتفرغ ابتداء من العام التالى لزواجه (١٨٦٣) لكتابة أعظم أعماله الروائية « الحرب والسلام » ، وتعاونونه زوجته فى قراءة تلك الرواية الكبيرة ومراجعتها ونسخ صفحاتها . وينشر الجزء الأول من الرواية سنة ١٨٦٥ بمجلة « الرسول الروسى » ، وهى المجلة الهامة التى نشرت فى العام التالى رائعة دوستويفسكى الروائية « الجريمة والعقاب » . ويمتلك تولستوى لانتقام روايته العظيمة لمدة ست سنوات متواصلة حتى يتها سنة ١٨٦٩ ، حتى يعد كف طيلة هذه السنوات الست عن كتابة يوباته الى أن صدرت الرواية تباعا فى مجلدات .

ولكن ما أن تصدر الرواية كاملة ، وينال تولستوى حقوقه المالية من الناشر ، حتى تصاوده أزمته ويسفرد قلقة وعذابه ، فيفساد « ياسنايا بوليانا » متفلا فى ربوع روسيا ، وتسيطر عليه فكرة الموت وتثير هله ورعه فياخذ فى تردد أسئلته القلقة عن معنى الحياة ومعنى الموت ؟ ويعود الى مثله العليا فيفتتح مدرسة لتعليم أبناء الفلاحين خلال سنتى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ويكتب لهم قصصا للأطفال فى كتاب يبلغ نحو ثمانمائة صفحة بعنوان « كتاب الماطلة الأدبية » يعلمهم القراءة . ويلقى هذا الكتاب نجاحا عظيما ويوزع مليون نسخة . ولكن هذا الاتجاه الى كتب الماطلة للأطفال لم يرض زوجته ، اذا كانت تريده كاتبا روائيا متفرغا لكتابة الرواية .

ويجمع تولستوى بين أعماله التربوية للأطفال وكتابة روايته « أنا كارنينا » ، التى بدأ كتابتها فى مارس ١٨٧٣ وظل يكتبها طوال أربع سنوات حتى أنها فى صيف ١٨٧٧ . وإذا كانت روايته « الحرب والسلام » هى الباذة روسية كما يقال فان « أنا كارنينا » هى بانوراما روائية شاملة للمجتمع الروسى .

أزمة مع الدولة والكنيسة .

كانت الكتابة هى المنفذ الروحى لتولستوى من أزمته وقلقه وعذاب ضميره وطريقة للخلاص من تناقضاته بين الفكر والواقع . لذا كان فراقه

من كتابة عمل روائى ايدانا بتجدد ازمتة وعودة قلقة وعذاب ضميره . فيحاول في العامين التاليين ١٨٧٧ و ١٨٧٩ التردد على الكنيسة ليمارس الطقوس والعبارات المسيحية ، ولكن دون جدوى . فلم تقنعه الكنيسة . واخذ ينتقب في الكتب المسيحية ، ويرفض كل اشكال الدولة ، ويدعو الى مقاومة العنف ويحاول اقناع الدولة بعدم مقاومة الشر بالعنف طبقا للمثولة المسيحية . ويكتب الى القيصر « الكسندر الثالث » طالبا العفو عن الثوريين المتهمين باغتيال ابيه « الكسندر الثانى » فى اول مارس سنة ١٨٨١ فلا يجد نداه اذنا صاغية ، وينفذ حكم الاعدام فى الثوريين الخمسة .

وفى نهاية عام ١٨٨١ ينتقل تولستوى الى موسكو ليلتحق الابناء بالجامعة والمدارس الثانوية . وتشترى الأسرة منزلا كبيرا محاطا بحديقة ، وتعيش حياة الاسر الارستقراطية الثرية المرفهة ، مما يشير نفور تولستوى ويحرك ازمتة ويزيد من عذابه ، فيبتعد عن حياة أسرته المرفهة ، ويتذكر مثله العليا ، ويرتدى ثياب فلاح ويعتزل كالقديس فى حجرته مكتفيا بالطعام النباتى ، ويستغرق فى افكاره الدينية وتأملاته الفلسفية ويمارس أعماله بيديه ، ويشارك فى يناير ١٨٨٢ فى أعمال تعداد السكان بأفقر أحياء موسكو ، فتصديه مشاهد البؤس والفقر . وتتوثق علاقته بفلاح فوضوى مسيحي مثله يدعى « سيوتاف » ينصح بالتنازل عن أملاكه وأن يحيا حياة الفقراء . ولكن تولستوى لا يقوى مرة أخرى على التخلص عن أملاكه ، اذ ظل تكوينه القطاعى يسيطر عليه ويجعله حزينا على أملاكه لزوجه ويهبها حقوق التأليف عن كل كتاباته الصادرة حتى عام ١٨٨١ .

وقادته ازمتة وتناقضاته وعذاباتة الفكرية والروحية الى رفض الأدب والفن وانكار أى قيمة او جدوى لها ، وصار هدفه هو نشر دعوته الروحية الغامضة الى دين جديد يصلح العالم ، وعيها تحاول زوجته واصدقاؤه اعادته الى أعماله الأدبية الا انه يصر على الرفض وينفادر بيته سنة ١٨٨٤ اثر مشاجرة عنيفة مع زوجته حاملا كيسه على كتفه ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى منزله ، لأن زوجته كانت تحمل مولودهما الثانى عشر ، ليعانى من عذاب الانفصال الروحى والفكرى بينه وبين أسرته . وتدلنا مذكرات ابنته ، على أن سر ازمتة هذه يكن « فى أن أسرته لم تقف أثره بعد أن توصل الى ضرورة تغيير نمط حياته والتخلّى عن أملاكه فقد قال : لا أستطيع المشاركة فى تربية ابنائى فى ظروف اعتبرها مدمرة بالنسبة لهم . لم يعد يوسمى ان املك بيانا ومزرعة . أن كل خطوة أخطوها فى هذه الحياة عذاب لا يطاق .. أما أن أرحل وأما أن نغير حياتنا فنوزع أملاكنا ونعيش بعرقنا كما يعيش سائر الفلاحين » . ومع ذلك لم

يرحل تولستوى ولم يوزع أملاكه ، وظل يحمل عذابه ويضخم من أزمته طوال السنوات المتبقية من عمره ، متارجحا بين رغبتيه في تحقيق مثله لـ «لـيا وتمسكه بمصالحه الطبية وحبه للثبـك .

أزمة الجنس

ولم تكن أزمته مع أسرته فحسب بل مع نفسه ، لأنه كان يعاني من التناقض بين ما يدعو اليه من الزهد في كتاباته وآرائه وما يشتهي من ملذات الحياة . فمع أنه شحـن كتبه الجسدية ، « ثمرات التعليم » و « قوة الظلمـان » و « لحن كروتيزر » ، بمواعظ أخلاقية داعيا إلى نبذ الجنس محبذا حياة الزهد والبساطة والتقشف والبعد عن الشهوات إلا أن يومياته ظلت تحمل عذاب ضميره وتعبير عن شغفه بالجنس في هذا السن الكبير مما ضاعف من أزمته .

وتستحكم الأزمة في سنة ١٨٩١ عندما يحاول مرة أخرى المطابقة بين مثله وسلوكه وأن يقتازل عن أملاكه ويوزع أراضيـه على فلاحيه رغم معارضة أسرته ، إلا أنه لا يقوى على ذلك مرة أخرى . إذا آلت أملاكه إلى أولاده العشرة ، وأصبحت إيرادات كتبه حتى سنة ١٨٨١ من حق زوجته ، أما الكتب الصادرة بعد عام ١٨٨١ فهي وحدها التي صارت موضع التنازل عن حقوقه .

غير أنه عاد في السنتين التاليتين ١٩٨٢ و ١٨٩٣ إلى مناصرة قضايا انفلاحيـن الجوعى بسبب القحط المتواصل ، وتعرض لعداء الحكومة ، وصودرت كتاباته السياسية ، واقترح وزير الداخلية وضعه في دير ، ولكن القيصر « الكسندر الثالث » رفض قائلا : « لا أريد أن أجعله شهيدا » . وسيق اقتبـاعه إلى المحاكم والسجون لرفضهم الخدمة العسكرية ومع ذلك عادت موهبته الأدبية إلى العمل ، فكتب روايته « البعث » في أربع سنين من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٩ . ثم تراكمت عليه الهموم لتتزايد أزمته ، إذ توفي ابنه الأخير « نايـتا » ، ونشبت مشاجرات جديدة مع زوجته لسبب غريب هو غيرته من مدرسهـا الموسيقى العجوز . فيقرر الهرب من منزل الأسرة في الثامن من شهر يوليو ١٨٩٧ محاولا الخلاص من أزمته وتناقضاته كما قال في ختام رسالته إلى زوجته : « تتوق نفسى الآن أشد التوق ، وقد بلغت السبعين من عمري ، إلى الراحة والعزلة ، في سبيل أن أحيـا منسجما مع ضميري ، فإذا استحـال ذلك استحالة مطلقة ، فلا أقل من أن أفـلت من التناقض الصارخ بين حياتى وإيمائى » .

ولكنه مرة أخرى لم يقو على تنفيذ قراره بالهرب ، وظل في منزل الأسرة بعد أن سلم رسالته لابنته « ماشا » كي توصلها لزوجته . وبدلاً من ذلك أخذ يتراجع عن كل ما أحبه من الأدب والفن في كتابه « ما هو الفن ؟ » الذي تنكر فيه لكل ما أحبه وآمن به . فهاجم الفن لأنه منصف للأخلاق ، وسخر من بيتهوفن وموتساروت وفاجنر ، وحقر من شكسبير واستنكر الجمال في الفن ، وقال أن مهمته الأساسية هي الوعظ الديني والأخلاقي . وأيد آراء المعارضين على الخدمة العسكرية ، ووقف معهم في رفضهم دفع الضرائب .

وتعرض أتباعه لاضطهاد السلطة . فخصص إيرادات روايته الجديدة « البعث » لمساعدتهم في الهرب إلى خارج روسيا ، وضمن صفحاتها الهجوم على القضاة والسخرية من الكنيسة ، فحذفت الرقابة هذه الصفحات داخل روسيا ، ولكنها نشرت كاملة في الخارج . وأثار موقفه السلطات الكنيسة ، فطرد من الكنيسة وعد « نبيا زائفا » ، ولكن هذا القرار جذب إليه المزيد من تأييد الكتاب والأدباء الليبراليين والثوريين معا .

وواصل تولستوى حملته على الكنيسة ، مبشرا بديانة جديدة تؤمن بالله وتدعو للسعادة على الأرض . وتحولت « ياسنينا بوليانا » إلى مكان يحج إليه المشردون والبؤساء والاتباع والباحثون عن الحق والحقيقة من كل صوب وبلد . مما زاد من ثقته باتجاهه الجديد . فكتب إلى القيصر سنة ١٩٠٢ مهاجما الحكم الوتوقراطي المطلق محتجا على نفى أتباعه وإبعادهم وعلى إخضاع مؤلفاته للرقابة ومنندا بإعدام الثوار .

وأمضى تولستوى عاما في القرم لعلاج مرض خطير أصاب رثتيه ، وفي القرم تعرف إلى الأدبيين الروسيين أنطون تشيكوف ومكسيم جوركي . ولما انقضى العام استرد صحته وكر عائدا إلى « ياسنينا بوليانا » ، يزرع حقوله ويبارس الرياضة ، ويكتب كتب المطالعات وبعض القصص . وتتفرق الأسرة إذ يتزوج ابناؤه ، ويصدمه زواج ابنته تاتيانا وماريا ، المقريتين إليه ، لأنهما خائنا نداءه بالعفة الكاملة ومقاطعة الحب والزواج .

وجاءت هزيمة روسيا في حرب اليابال سنة ١٩٠٤ وفشل ثورة ١٩٠٥ ومذابحها الدموية لتزيد من رعبه وكراهيته للعنف ، فيكتب الرسائل إلى القيصر وإلى الثوار داعيا إلى نبذ العنف . ويلقى سخرية الجميع من أحلامه الخيالية . وتتفاقم أزمة تولستوى في صراع جديد ينشب بين أهم أنصاره « تشرتكوف » ، الذي أراد تحويل مزرعته في « ياسنينا بوليانا » إلى مزرعة تولستوية ، وبين زوجته التي رفضت ذلك بشدة ، فينصحها

« تشرت科夫 » بالرحيل والتحرر من الزوجة والأسرة ويكتب تولستوى وصيته معينا ابنته الكسندرا وصبا علما ويتنازل عن حقوقه في مؤلفاته بعد عام ١٨٨١ ، ويغوص « تشرت科夫 » في نشر مخطوطاته وأهملها يومياته الخاصة ، ويخفى ذلك عن زوجته . ويثور صراع بين الزوجة « صوفيا » و « تشرت科夫 » حول اليوميات ، والصفحات الخاصة بها ، فيودع « تشرت科夫 » اليوميات في خزانة بنك ، بينما تضغط « صوفيا » على تولستوى لتودع اليوميات في المتحف القساري بموسكو ، « وتمزق تولستوى بين هذين النفوذين » ، كما يقول « سولوفيف » في تقديمه لأعماله الكاملة .

وزاد من تعقد الازمة معرفة زوجته بوصيته السرية ، فتألمت الأسرة ضد تولستوى . فقرر أخيرا تنفيذ رغبته في الهرب والفرار من منزل الأسرة ، ولجأ الى دير « أوبتينا » ثم انتقل الى دير « شاماردينو » ، ثم قرر الاعتزال في كوخ صغير استأجره بجوار الكنيسة . ولكن تحضر ابنته « الكسندرا » الى القرية وتخبره بمعرفة مكان اعتقاله ، وتطلب اليه مواصلة الرحيل . فيقرر السفر قاصدا الإقامة لدى إحدى الجاليات التولستوية بالقوقاز ، ولكن البرد الشديد يصيبه بالتهاب في رئتيه ، فيلجأ الى محطة « استابوقو » للسكك الحديدية ، ويستضيفه رئيس المحطة في منزله ويخطر أسرته بذلك . وتحضر زوجته مع ابنائه وتظل تطوف أربعة أيام حول المنزل دون أن يسمح لها بزيارته في أثناء احتضاره . هكذا رامفته أزمته حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . ويثر نبأ احتضاره بتواضع : « ان في العالم أناسا كثيرين غير ليون نيقولا يفتش ، ولكنكم لا تهتمون الا به وحده » . وعندما رحلت روحه دفن دون قداس أو أية إجراءات كنسية تنفيذاً لوصيته .

.. ورؤية أخرى عن تولستوى **كيف دافع عنه لينين وكيف نقده؟**

محمود عبد الوهاب

كيف كان يرى لينين المفكر الثورى ذو الرؤية العلمية والتقديرية للعالم أدب تولستوى الذى أنهى حياته واعطا أخلاقيا ومبشرا بالروح الكونية المعصومة من الخطأ والمتفلغة فى كياننا ، وداعية للاهتمام بالاصلاح المعنوى للنفس بايقاظ الضمائر وقمع الرغبات الدنيوية طموحا الى معاناة الحب الشامل ؟

كيف كان يرى قائد النضال الثورى للطبقة العاملة الروسية أدب تولستوى الذى ينتهى بهولده وتربيته الى اعلى فئات النبلاء ملاك الاراضى والذي عكف على تصوير الحياة الباطنية للفلاحين الروس بكل ما تتسم به من ضبابية والذي اتسمت حياته بالاحجام الكامل عن العمل السياسى بل والى درجة من اللافهم لحقائق الصراع السياسى أفضت به الى اعتبار الاقتصاد السياسى علما زائفا والى دعوته الطوباوية الى نبذ العنف وعدم مقاسومة الشر بالقوة ؟

كيف كان يرى لينين كاتباً تتناقض آراؤه وعقائده تناقضا جذريا مع انتمائه الايديولوجى ؟ او باختصار كيف كان يرى لينين الزعيم الثورى فن تولستوى الأديب ؟ سنحاول استخلاص اجابة هذا السؤال من مجموعة المقالات التى كتبها لينين عن تولستوى والتى ترجمها الى العربية أسعد حليم .

كان لينين يرفض العبارات الجوفاء التي يطلقها النقاد الليبراليون البورجوازيون على أدب تولستوى اذ يصفونه بصوت الانسانية المتحجرة او الباحث العظيم عن الحق أو ضمير العالم ومعلم الحياة ... الخ . وكان يرفض الفصل بين رواياته ومقالاته ذات الطابع التعليمي والأخلاقي . وكان يرفض تناول السطحى لأدبه باعتباره أدب كبار الملاك لأن تولستوى وإن كان ينتهى بالمولد لملاك الأراضى إلا أنه استطاع التخلص من جميع الآراء المعتادة لتلك البيئة بل والانتقال الى موقف الناقد لجميع المؤسسات الحكومية والكنسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة في عصره .

لقد وصف لينين تولستوى بالفنان العظيم والناقذ العظيم والكاتب الأصيل والعبقري برغم ادراكه لكل النواقض الصارخة في آرائه وعقائده : لأن تولستوى كان يرفض رفضا قويا وبباشرا وصادقا الكذب الاجتماعي والتناقض وصور الاستغلال الرأسمالى وكان يفصح أئام الحكومة (المحاكمات الصورية وتراكم الثروة جنباً الى جنب مع نمو الفقر والنزول والبؤس) وكان يهزق جميع الأقنعة على اختلاف صورها .. لكنه كان يكتب كما لك ليصنع هالات جديدة حول أبوة عصرية أو كمنقف يدق صدره أمام الجمهور متوجعا : انى رجل خاطيء وشريير ولكنى أحاول اصلاح نفسى . وكان يطالب بالخضوع والابتنسلاام للقوى المتسلطة تحت شمسار لا تقاوموا الشر بالقوة . ولكن اين تكن عظيته انن ؟ تكن في قدرته على رسم لوحات لا نظير لها عن الحياة في روسيا وفي قدرته على التعبير عن آراء ومثاعر ملايين الفلاحين الروس عندما كانت الثورة البورجوازية تقترب : تكس تلال الكراهية والبغضاء والياس والعزم والرغبة في القضاء النهائى على الكنيسة الرسمية وملاك الأراضى واستبدال مجتمع الفلاحين الصفار بالأحرار بالدولة البوليسية الطبقة .

لقد صور الكراهية المكبوتة والسعى الى مصر افضل والرغبة في التخلص من الماضى كما عبر عن الأحلام غير الناضجة وانعدام الخبرة السياسية والثرهل الثورى وقد نجح في أن يصور بقدرة ملحوظة طرائق تفكير الجماهير التى تضطرها السلطة الحاكمة والمثاعر التلقائية للرفض والاحتجاج لديها . لقد جسدت كتاباته ما في حركة الفلاحين من قوة وضعف واتساع وضيق كما جسدت رفضه الحار المتدفق الذى كثيرا ما يكون حادا وقاسيا لنظام الحكم .

لقد صور الحالة النفسية لجماهير الفلاحين خلال الفترة التي تحول فيها نظام الملكية الفردية للأرض الى عقبة كؤود في طريق تطور البلاد .

ان انتقاداته الزاخرة بالانفعال العميق والاشمئزاز البالغ لتحول كل رعب الفلاح تجاه العدو القادم من المدينة أو من مكان ما بالخارج ليدهر جميع ركائز الحياة الريفية وليجلب معه خرابا لم يسبق له مثيل وفقرا وجوعا وقسوة وعهرا وأمراضا سرية .

لكن تولستوى المعترض بحرارة والمتهم بشدة والناقد العظيم كان يكشف في أعماله عن عجز عن فهم أسباب الأزمة التي تهدد روسيا ووسائل النجاة منها لقد تحول فضاله ضد الدولة الاقطاعية البوليسية الى نظرية نبذ العنف وإلى العزوف الكامل عن النضال الثوري ولم تؤد معارضته للملكية الفردية للأرض الى مواجهة العدو الحقيقي : نظام الملكية وأداة السياسة نظام الحكم المكمل ادى الى توجعات حاملة ومشقة وعاجزة واقترن فضحه للرأسمالية وما تسببه من مأس بالامبالاه الكاملة للنضال بجماهير العالم من أجل التحرر .

لكننا نخطئ خطأ فادحا حين ننظر الى تلك التناقضات من وجهة نظر الحركة الحالية للطبقة العاملة والاشتراكية . بل ينبغي ان ننظر اليها من زاوية رفض الرأسمالية الزاحفة ورفض الدمار الذي يحيق بالجماهير التي تنتزع منها ملكية أراضيها وأن ننظر اليها من زاوية تجسيد هذه التناقضات لطبيعة اوضاع الحياة الروسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حيث الريف مازال تسوده العلاقات الأبوية وحيث تمزقت بسرعة غير معهودة أسسه القديسة الراسخة وحيث لم يتحرر من القنائة الا منذ امد قريب . وأن ننظر اليها من زاوية أن الثورة عمل شديد التعقيد اذ قد يصور الفنان العظيم جانبا أساسيا منها وهو الذي يقف من الثورة موقف العزلة والابتعاد . ان جوعا غفيرة ساهمت في صنع الثورة أسهاما مباشرا دون أن تملك أدراكا واعيا للمهام التاريخية الواقعية التي يواجهها بها سير الأحداث .

ان القارئ لأدب تولستوى ينبغي ان يفرق بين ما ينتمى للماضى وما ينتمى للمستقبل . . بين تصويره الصادق لكدح الفلاحين وهبوطهم وبين شطحاته الصوفية .

ان أفكار تولستوى مرآة لضعف ثورة الفلاحين ونواقصها فهم يتطلعون الى شكل جديد للحياة ولكنهم لا يملكون تصورا واضحا عن تلك الحياة ولذا فقد كانوا يجهلون كيف يمكن النضال لاحتراز الحرية وأى قادة يمكن

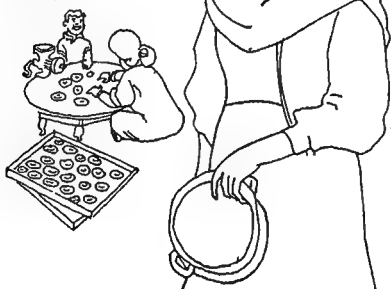
ان يقودوا خطاهم لقد كانت اغلبيية الفلاحين تبكى وتصلى وتحلم وتكتب المرائض وقد صور تولستوى مشاعرهم باخلاص ادى الى ادخال ما يتسبون به من سذاجة فى عقيدته . لقد تبنى عزلتهم السياسية وقبولهم الانكار الغيبية واستطأرهم اللعنات على الرأسمالية .

وقد تميزت كتاباته بشحنة عاطفية هائلة وحاسة وقدرة على الاقتناع وطزاجة واخلاص وشجاعة فى محاولة الوصول الى الجذور والبحث عن السبب الحقيقى لمعاناة الجماهير .

لقد تحدثت من خلاله تلك الكتلة الهائلة من الشعب الروسى التى كانت تبغض سادة الحياة الجديدة لكنها لم تكن قد وصلت بعد الى نقطة النضال ضدهم بشكل واع متصل وعميق ومستمر .

لقد صور تولستوى أعقد مشاكل عصره وأشدها أيلاما وقد أصبحت روسيا السابقة على الثورة والتى عبر الفنان العظيم عن ضعفها وعجزها اثرا من آثار الماضى لكن تركته تحوى الكثير مما ينتهى للمستقبل . وجين سيشرح لجماهير الكادحين معنى نقده للدولة والكنيسة والملكية لاصلاح الذات وتطهير القلب وبعث الروح الكونية ... الخ . ولن تكون مناسبة لامتطار اللعنات على رأس المسال وسيطرة النقود بل من أجل أن يتشربوا رفضه البات لكل أشكال السيطرة الطبقية ومن أجل أن يملكوا الوعى بكل مواقع الضعف التى تحول دون السير بقضايا التحرر حتى النهاية ومن أجل أن يتعلموا كيف يستخدموا فى كل خطوة من خطوات حياتهم الانجازات الفنية والاجتماعية للرأسمالية وكيف يوحدا صفوفهم فى جيش يضم الملايين للنضال من أجل الوصول الى نظام للحياة لا يحكم فيه الناس على الناس بالفقر ولا يستغل فيه انسان .

أيام العائلة الكبيرة



أحمد وإلى

في منزل العائلة الكبير كانوا يستعدون منذ منتصف رمضان لعمل الكعك والبسكويت والفطائر المحشوة بالملبن والعجوة ، فالعائلة عددها كبير أعمامى لهم أولاد كثيرون « ياكلون الزلط » كما تقول جدتى حين يعترض جدى ويقول « هذا شيء كثير » .

منذ العشاء ونحن حول الطبلبات نرص الكعك على الصاجات ، فريق يدبر المفرمة ويقطع البسكويت أصابع صغيرة يرصها آخرون بانتظارهم ، وحين جاء المسحراى تنهدت الجدة لفراغها من العمل وقالت « بالالانسحر » .

وجاءت نساء اعمامى واعمامى وأولادهم ، وحول مائدة كبيرة اكلنا اللبن والجبن والقشدة وكان البلح المستقى بالعسل الاسود هو التحلية.. ولأن فرن العائلة قد هدته الغنم فان التسوية ستكون عند فرن الجيران ، قامت الجدة وامى وعمتى ونساء اعمامى لجلب الحطب من فوق السطح ونقله الى حيث الفرن... وحين كانوا يتكلمون فينا نحن الأطفال وهم يحملون الحطب كانوا يصرخون « ايه اللى مسهركم يا شياطين ؟ دا العفاريت بتنام فى رمضان » لكن جدتى زجرتهم واشاحت لهم بيدها « شايلىنهم على رووسكم يعنى ؟ مين هيشيل الصاجات فى هنا للشارع الثانى ؟ »

فى القمر الجليل وتحت اشجار الكافور المزروعة على شاطئ النهر الذى يطل عليه منزلنا كنا نلعب « الاستغماية » و « الطاقية فى العب » وكانت الكلاب تنزل الى النهر تبحث بخبث وهدوء شديد عن رزقها من الأسماك اذا آذاه الجوع فى الليل... وعلى حركة كلبين اعتركا على الشاطئ صرخ محمد الاغبش ابن عمى الكبرى فتفرق جمعنا وانتثروا كل فى مكان ، ولكنى لم اتحرك لعملى بما يجرى بين الكلبين ، كان الولد يظنها العفاريت ولكنى ناديت عليه وقلت له الله يقيد الشياطين فى رمضان فلم يسمع كلامى ومضى .

حين ارتفعت السنة الدخان بدأنا ننقل الصاجات انا وابراهيم ونجاة ابنة عمى التى تكبرنى بعامين وكان السيد والاغبش قد نالنا من الخوف بعد الحركة على النهر .

خرج الصاج الاول والثانى محروقين فاستأمت جدتى « نار الفرن حامية » والقت الينا الكحك المحروق والمشعوط .. وبدأنا بعد أن هدأت النار ننقل الصاجات حتى امتلأت الردهة فقالت جدتى « كتر خيركم ، المعبوا لما نناديكم » وخرجنا نلعب الاستغماية ونستكمل ما بدأناه اول الليل . حين أوشكت أن أمسك ابراهيم هرب منى بمراوغة بكى بعدها بكاء حارا خشنا... لقد داس بقدميه الحافيتين زجاجة شقت بطن قدمه زحف على اثرها الى غرفتهم لينام حتى لا يشعر به أباه (الذى ذهب للصلاة) وأمه المشغولة عند الفرن ، وكنا قد ربطنا له الجرح انا ونجاة بثوب قديم كانت تصنع منه حوالة تضمها على رأسها وهى تحمل الصاجات... وقلت هيا نذهب للفرن ولا تخبرى الجدة أو زوجة العم بما حدث يا نجاة فقالت « لم نشبع لمبا »

عصبت عينيها واختفيت بين لجولة الفلفل الأحمر التى يتاجر فيها زوج أم محبوب صاحبة الفرن وجعلت هى تتحسس بكتيها بين الأجولة حتى كادت تنفأ عيني بأصابعها الطويلة الحادة فضحكت وبصعوبة حاولت أن املك ولكنها أمسكنى واحتجزتنى بقوة بين ذراعيها حتى لا اتملس

(انا العنق المفتول) منها (وهى اللبنة الضميمة) ولا ادرى ما الذى انتابنى لحظتها شيء راعش دؤء ينهل فى البدن مثلما يحدث للفخذ الخذلان، حين سرت القشعرة فى جسدى ضمنتها لصدري بكل قوتى فقبلتنى فى صدغى وشهقت ووجدتها ترفع جلبابها .

خرجت عمتى التى لم تتزوج بعد تنادى علينا لنكحل نغل الكمك فوجدتنا عاريين كما ولدتنا الامهات بين الاجولة والقمر يلون جلدينا بلون الفضة البراق الجميل .

ضربت صدرها « بسم الله الرحمن الرحيم بتعملوا ايه باللى يبتليكم ببصية » تشنهفنا وبكىنا وقلنا لها « كنا نسرق الفلفل ونخبئه فى الهدوم » نصفعتنى على صدغى وضربت البنت على بطنها وقالت « لاشاطر ولموع زى اللى خلفوك يا فاجر ياكذاب ، وانتى قدامى يا قارحة » ...

لم تذكر عمتى شيئا وظننت انها اقتضعت بكذبى او ربما نست المهم الا تعرف امى التى لا تنسى ، فحين يجىء أبى من البلاد البعيدة حيث يعمل بالسكة الحديد ويسالها عن احوالى ستحكى له وسيرحمنى من الطوى ويضربنى بالجلدة ، اما عمتى فهى تنسى هذه الاشياء حتيا وهى لا تجلس مع الاب كثيرا فى اليوم الذى ياتيه كل نصف شهر ثم انها ستخجل ان تحكى له الواقعة .

ظننت انها نست لكننى حينما كنت اللعب فى بهو الدار بعد العيد بأيام كثيرة وكانت جدتى قد فرغت من اصلاح الفرن وغطت واجهته بالتين المخلوط بالطين نادت عمتى من خلف باب القساعة التى تقع آخر الدار والتى تبدو نصف مظلمة ونصف مضيئة ، وكانت تريد البشكير الذى تنشف به جسدها بعد الحوم وتلف به وتجلس على الكرسي الخشب وسط الطشت النحاس تصفف شعرها وتجذله جديلتين بأشرطة زرقاء وحيراء تتبدلى على الصدر الأبيض اللامع كالمرمر .. نادى عمتى فأبرتنى الجدة ان تأولها البشكير من السبت المصنوع من الغاب والموجود بالمندرة ، وحين دفعت الباب كانت عمتى عارية تماما وكانت تغنى وهى تدلق الماء من الابريق الاسود فوق رأسها فتزول فتاقيع الرغوة ... وفنحت عينها واتجهت بهما ناحية الباب ، وجدتنى فصرخت « امش يانجس » خرجت لاهثا ارتعش واشق وأبكى ... فسألتنى الجدة « مالك ؟ » قلت : شمتنى ولم أفعل شيئا ، قالت : كذاب ، وغسلت يديها من الطين وحملت البشكير وسمعتها تسال العممة : « ليه طردت الولد ؟ دا كان خايف مقهور » قالت العممة « الواد مش صغير يا أمه وأنا مش عايزاه يدخل على ومن النهارده ما ينامش معنا »

حين جاء المغرب ذهبت مع امى للنوم فى غرفة الحريم لكن العممة اعترضت « أنت مش صغير ، أنت زى فلق النخل تعرش قاعة ، قوم نام

مع الرجالة « فبكيت وحاولت أُمى أن تسترضيها « الواد صغير ياعمة »
نصرخت « فز بلاش دلح وللا أقول ؟ »

على الفور الملت نفسي وناديت على أخى الأكبر وتحسست على
الحصيرة موضعا بجواره وتركت قاعة الحريم الدافئة الاليفة ... وفى
الصباح زغدنى العم الأصغر وقال « ماديت أصبحت كبيرا وتنام معنا
عليك بالذهاب للكتاب ، تتعلم القرآن والقراءة والحساب كأخيك » وكان
هو قد ترك الكتاب بعد أن أتم القرآن وأجاد مبادئ الحساب وذهب
للمدرسة الإعدادية ، ولم اك صباحها قادرا على ترك أُمى أكثر من هذا ،
ويكى الليل الذى لبستنى فيه الأحلام الثقيلة والكوابيس ، وفرح أخى
حين عرف أُننى ساصحبه للكتاب وكان قد استوحش بعد أن تركه عمى
السيد ... وبكيت وقالت أُمى بعد مشورة الجد أُننى سأذهب فى أول
الشهر العربى حتى يسهل رفع الشهيرة وأرباع الفلة واقداح الفسول

لم يطل مقام عمى بالمدرسة فتركها لشغفيه وذهب للحقل وحصد
جدى ربه أنه صار يقرأ الكبيالات والمقود والخطابات وهذا يكنى ، وفى
أول الشهر العربى نبه عمى لضرورة ذهابى للشيخ عبده لاتعلم الصلاة
واكف عن سب الدين ، وفى اليوم الأول كتب لى الشيخ نقطا على صفحة
بيضاء وعلى أن أوصلها ببعضها فيخرج اسمى واسم أبى وجدى وكذلك
أرقام الحساب الأولى وامسكت القلم باليد اليسرى فمفغنى وبخيزرانة
طولية انهال على ضراب « امسك بيمينك يا ابن الكلب ، أول القصيدة كثر
تمسك لى القلم بالشمال يا كافر ، انعدل وامسك باليمين فسلام على
اصحاب اليمين » وببد راعشة حاولت أن أحرك القلم ففشلت

وطلبت أن اذهب لأبول فسار خلفى لمكان التبول فكان هناك جردلا
نلمرنى أن أبول فيه ولكنى لمحت بابا بجوار الجردل يفتح على شارع
جانبى فجزيت وهرول خلفى ولكنه لم يلحق بى .

وفى الغد جاء عمى للشيخ فلما رآنى قال « ويل الاعيسر ثلكنه
أمه » . وعاتبه عمى على الضرب وكانت يدى مقورمتين فقال « كان
يكتب بالشمال والله لا يحب أهل الشمال » فقال له عمى « عليه بالرأفة
وهل يولد الولد وهو يعرف أن الله يحب اليمين ؟ » فكذب الشيخ «مالهذا
ضربته انه دائم سب الدين لزملائه وأمامى » .

من لحظتها وأنا اكره الشيخ واكره الكتاب وبكيت للعم والجدة وطلبت
البقاء بالبيت فقال جدى « استنوا عليه لما تفتح المدارس ، كفاية شيوخ
وأنت يا خنزير عليك الغيط ، تحرس البهائم وهى ترعى وتدور فى الساتية
ولما تفتح المدارس تلبس الميلة وتتعلم بغير عصا »

فى الحقل غابت الدنيا واحتجبت الشمس فارتفعت من البرد وجاء
عمى من أرض البرسيم البعيدة ، كان يفتح المسخود أمام الماء المنساب من

الساقية التى كنت اجلس بجوارها احمل الفرقة ذات الشخائىخ اهزها
 فتمرع الجاموسة ولا تكف عن الدوران الا حين تجوع فادس في فمها
 (وهى المعصوبة العين بجلباب عمى حتى لا تسقط في البئر من الدوخان
 اعواد البرسيم وتكمل الدورة ، جاء عمى وقال « ستموت من البرد يا ابن
 الكلب » وغطاني بالبالطو الأخضر الصوف الذى اعطاه ابنى له والذي
 اخذه هو من السكة الحديد ولف رأسى بشمלתه البنية وكان جدى قد
 صنمها من صوف الغنم المغزول ، وقال انه ليس امامه سوى قرارىط قليلة
 ونزل يستكمل الساقية بينما شغلنى بنفسى بفصل اعواد السريس والشنخير
 عن البرسيم قبل أن ادسه في فم الجاموسة وكنت اسلخ الورق عن العيدان
 واقسمها اجزاء بطول الاصبع واصنع احزمة اربطها بعود برسيم طويل

اثبت نهايته في طين القناة واترك الحزمة تتراقص امام تيار الماء حتى
 تصير باردة كالثلج انضى عنها الرباط واكلها عودا عودا ، وبينما كنت افعل
 ذلك بدا امامى شيء غريب كالنار ، حاولت امساكه ولكنه ادمى اصابعى
 بالشوك الذى يغطى بدنه ، وكانت بجوارى صفيحة نضع فيها الفول الذى
 نرشه على التبن للغنم والحمر (كانت وعاءا للسمن النباتين) وافرقتها
 بالزود والتعلقت بها الحيوان بسرعة خاطفة وغطيته بالبرسيم ولما سالت
 عمى قال هو القنفذ لحمه حلال وفيه منافع اخرى وقد كان كثيرا ايام زمان
 ويسهل صيده في الفيضان حيث الطمى الذى يعيه فلا يهرب ، اما هذه
 الايام فهو نادر نظرا لبناء السد ، وتحسر عمى من جراء السد لقلة
 السمك والقناذ .

امطرت الدنيا وامتلأت بالوجل وعمى مصبص وتعجب « لو نعلم
 لتركنا البرسيم للمطر » واخذنى معه نختنى في خص الطباطم حتى تطلع
 الشمس وتجف الطرقات باقدام العابرين ولائنى لن اتمكن من الذهاب للدار
 اكلنا العيش البارد المتبقى من فطور الصباح مع الطباطم والخص
 والبازنجان والسريس وتسالت لأرض الكرنب التى ياكلها الرجل ذو
 القفطان وقطعت اثنتين بالشرشرة كنا نغمس الورق الذى بقلبها والذي
 تعلوه قطرات المطر اللامع بالعيش والملح ، ضحك عمى « آهى غدوة
 والسلام » ومع المغيب كانت العودة قلت لأمى اصطلدت قنفذا وفاخرت
 اخى وابناء العم . وحكى لهم . ، وعلمت أنهم سيذبحونه لبنت النعم ، وفي
 قاعة الحريم ، ومن ثقب الباب الخشبي الثقيل المغلوق بزلج رأيتهم
 يصبون الدم السائل من القنفذ الذبيح على أسفل بطنها ويدعكونه فيما
 بين الضخدين ، جفلت واعتراىي الخوف وغميت من حديثهم أن الدم الحار
 الذى سال من القنفذ صاحب الشوك الحاد يجعل الشعر أسفل بطنها
 مثل الشوك يحميها غائلة الفاصبين وانها بذلك ستبلغ عما قريب مبلغ
 النساء وستصير عروسة مثل عمتها وسياتها الخطاب ...

في الأيام التي يذهب أخى الأكبر للكتاب كلان عمى يصحبني معه للحقل
كان يكره أولاد عمى الآخرين ، كان يحبنى ويحرص على ويشترى لى
الكرامة من البقال الذي نمر عليه في طريقنا للحقل « أنا أحبك لأنك ولد
جدع ولست طويل اللسان مثل إبراهيم ابن المرة » .

كان يتركنى أحرس البائهم والأرض والزروع ريثما يعود من السوق
ويكون قد باع شيئاً من الحقل (في الصيف قطعة من القطن وفي الشتاء
حملاً من البرسيم) وبالثمن يشترى ما يحب ولا ينسى أن يأتى بالهريسة
لأننى أقوم بالحراسة ولا أقول « أنت جدع وإبراهيم خنزير ولا يثمر فيه
المعروف ولكك تستاهل »

كنت أحبه وأشعر معه بالقوة والمنعة ، مفتول بالعضلات قوى
اليدن ، إذا امتدت يدي لأرض الجيران من ايذاءى لبأس عمى ، وحين
كنت أعود بالبلح والطماطم وحدي أو مع أبناء عمومتي من الحقل في
طريقنا للدار كان أولاد الزوايدة يفتصبون ما نحمل ويضربوننا بالعصيان
ونهرول أمام طوبهم وما يتذفون من زلط وحجارة ، وحين يكون معنا
يتفرقون أمامه كالجرذان ويختفون في جحورهم .

في موسم الجفاف نزل عمى مرة عارياً وصنع فاصلين من طين في
عرض التربة وجعل ينزح ما بين الحاجزين وأنا على الجسر بجواره
صفحة كبيرة ، كلما اصطاد سمكة تذف بها . فأخفيها في الصفحة
بأعراف وأغصان الكافور (التي قطعها قبل نزول التربة) حتى لا يفتز
السك وحتى لا يحسده من يدغمهم الفضول للانتظار والفرجة .

لما انتهى حمل السك وحملت الهدوم ، وبجوار قاعة التبن حيث
مزود البهائم يترك السك وأحرسه أنا ويذهب هو للنهر البعيد يستحم
ثم يجيء بالحطب لنشوى وناكل ، سألته : بعد كم من السنين يصير لى
شعر أسفل البطن وتحت الأبط مثلك ؟ ضحك وقال « أما أنك ولد سباهى
وابن كلب صحيح » ، ليه بتسأل السؤال ده ؟ « قلت أريد أن أكون
كالرجال قويا أخيف الميل وأضرب أولاد الزوايدة ... ولم أذكر له أن
نجاة ليلة الكلك وحينما كنا عاشرين رفضت أن أفعل معها ما يفعل الرجال
بالنساء فقط كانت تحضننى وتقبلنى وتلمق ببنى موضع الذكورة ، وحين
سألتها لماذا لا تدعنى وما بين فخذيها قالت لما تصير كبيراً ولك شعر
أسفل البطن .

وفي أحد أيام الصيف كنا نعمل في أرض الأرز ، نستأصل المراعى
ونشتل ومع العمر تركنا الاعمام وجريتنا للمصرف نستحم وربما أخبر
أحدهم عمى نجاة لنا لاهنا وببده عصا « يا خنازير يا أولاد الاتجاس ...
هتوتوا ... مفيش غير الميه الوسخة تستحموا فيها ؟ مش عارفين أن
البلدية بتدلق مجاريير الجوامع وبراز الناس هنا... » وجمع الهدوم

وقال ان الذى يريد ملابسه لابد وان يضرب عشرة ضربات على الردف
 الطارى فبكينا وقتلنا ان هذه هى آخر مرة واعلنا توبتنا وندمنا على فعلنا
 وكنا نضع ايدينا على القبل مقلدين الكبار وخفى العورة فضحك لمرآنا
 « طيب بلاش ، ورونى بطونكم وسماح للذكر الصحيح والباتى حسب
 ما اشوف اديله عصيان » وكان الاغبش ذا نصيب واقر من الضرب لانه
 كما قال عمى كان خنثى واولى به ان يكون امرأة كاييه ، اما انا فقد لكرنى
 « فحل يا ابن الكلب ، فميش مرة هتفعلك ، حماره عزوز الجريا هى اللى
 اللى تصلح لك » اخذنا الملابس ولبسنا وذهبت لأرض اللييون افك البهائم
 الموثوقة فى الشجر ، كانت هناك حماره عزوز تشاركنا بهائنا طعابهم
 فاعطلت واهتجت وشبعت فيها ضربا وقتلت لا اتركها حتى اذلها واذل
 صاحبها فانحش معها ، ولما كانت رجلاها الخلفيتان مشدودتان بوثق
 اوسعها ضربا حتى اناخت على الأرض ، وما ان بدأت ارفع ذيل ثوبى
 حتى وقتت بحركة مفاجئة اربعتنى منها وكان عمى يرقبى دون ان اراه
 من الخلف فضحك : « ازاي هتتمكن منها يا جحش » أمسكها وربطها بوتر
 ورفع ذيلها بيد وبراحة اليد الأخرى اسندنى عليها ولكنى لم استطع
 شبيثا ...

وقبل ان نزرع الخيارة قالوا لنا اجمعوا البراز الأدمى الناشف فهو
 سهادها ومن يجلب أكثر ياخذ من القروش أكثر وتسابقنا انا وابناء العمومة
 وكنت أعرف ان أرض اللييون والجواف بها براز كثير فالشجر يستر
 الناس وهناك تبعنى البنت ، لما وجدنا أنفسنا وحيدتين خلعت لبائسها
 الداخلى بحركة عصبية سريعة ونابت على ظهرها ورفعت الجلباب حتى
 ذقنها وبان البطن قبوة عجيب فى لقان واسع وسرتها تتوسطه ، قلت لها
 لم يظهر لى شعر أسفل البطن فاعترضت « مش احسن لك من الحماره
 العجوزة ؟ » بصعوبة حاولت ان اصل الى شيء ، كان ملايين فخذتها
 زقاتا مسدودا فجعلت أعبث فيها بيدي وسألتها « حين كان طهورى
 قطعوا منى شيئا أعرفه فماذا سيقطعون منك فى مولد التنبى حينما يذبحون
 لك النعجة الصغيرة ؟ » أشارت لشيء طويل بارز تحصسته بين سبابتى
 وابهامى فتنهدت تنهدة طويلة وجعلت تلعق ما بين فخذى وكنت قد أدببت
 باظافرى ما سيقطعونه لهما فى الطهور .

سمعت نداء أبيها فتركتنى فزعة وهربت وظللت وحيدا خائفا
 ومبسوطا وقلبى يدب ديبيا عنيفا وشيء لذيق يستغرقنى ويسيطر على
 بدنى ويسبح فى عظامى ... ومع العصر كانت هناك عند مخزن القبن
 تجمع الروث وتصنع منه اقراصا للوقود ، سألتنى « عايز ايه ؟ » قلت
 أطعم البهائم قبل أن يدهننا المغرب ثم أفك وثاقها استعدادا للعودة ،
 ونفعت مزلاج المخزن وتناديت عليها فخافت قلت « انك نسيت ثيابك

الداخلى بارضى انثيون وهو عمى ، دفنته فى التبن تعالى والبسيه هنا ،
كنت انوى ان اعيد ما فعلناه بالفصحى لكنها طأطأت رأسها وتأنات بلسانها
رافضة فقلت « سأعطيك البلح المرطب الجبيل » قالت « من أين ؟ »
قلت ليس مهما ان تعرفى ، وكان عمى يسرق البلح الأحمر فى الفجر من
نخل الجيران ويخفيه بالتبن حتى يرطب .

اكلنا البلح ونابت على التبن وفتحت فخذها فجعلت اتأمل مليا من
أين تبول ؟ وأين سيضع الرجل فيها إبناءه ؟ وكيف ينزلون من هذا الثقب
الدقيق الدقيق ؟

ونمت فوقها وضمت مابين وركبها فصعدت ودفنت ما بين فخذى
فى السرة فلم انسجم فوقفت وطلبت ان تلغى وأنا أتاؤه وهى بين الحين
والحين تشهق وتنهد وأنا بيدي « عبت فى شعرها الذى امتلأ بالتبن
واكاد اشم بأصابعى رائحة عرق رأسها الناعم المختلط بالرماد وهى
كهاض صغير تدعك نفسها فى فاحس بنهديها مثل ثمر الجوافة الخضراء
الجامدة ... وغير شاعرين برحيل الشمس دخل علينا عمى الأصفر
ويصعقه مارأى فيبحث عن العصا أو الفرقة ويمسكنا عازبين راعشين
كعصفورين أعوزهما الريش وبللها قطر المطر كل بيد وهو يبحث عن
وسيلة للضرب والتعذيب متسائلا أثناء بحث عينيه الدعويتين عما كنا نعمل
ومن الذى بدأ ولماذا وافق الثانى ؟

« انت ابن كلب عايز تخربها وأنت يا فاجرة آخرتك البوار ومثس
هيرضى بك اى حد تكونى مرته »

وحلف ان لابد من ربطنا وان يتركنا نبيت هنا نهشا للذئاب « لا ..
دا انا لازم قبل كده اشرح بدنكم لما يشر الدم زى العبيد » وأقسم ان
يكونا بمسماز ملتهب ، ولقد بر بقسه فعلا فاشعل نارا بعد ان أحكم
وثاقنا ووضع سن الشرشرة فى النار حتى التهبت وقال « لازم اكويك
يا فاجرة زى الجبل الجريان لحد ما تنسى جنونك ده وعلشان اذا فتحت
وركك تاتى لحد وشفتى الكى تفكرى وتحافطى على روحك يا عاهرة
زى أمك » وفعلا بالسن الملهب كوى فخذ البنت قرب أثوثها فشوى
لحمها ، ولم أدر الا وأنا فى الدار صباح اليوم التالي وقالوا اننى أصابنى
الصرع والتشنج ولهذا احضروا لى الحاج سلامة الحلاق الذى يعطى
الحقن والذى قام بطهورى منذ عام .

شنيت وبدأت أخاف عمى ولا أحبه وأكره الذهاب معه ، حاول ان
يرضىنى ويشترى لى الهريسة ويقبلنى « عايز تقسد بنت عمك وتخربها
وتخليها عاهرة وتحب ولا ازعلش منك ؟ يا باى ! دا أنت ماغنتش صغير
وباتى أيام وتبقى راجل ! أنت اللى تحافظ عليها لحد ما نعلقتها فى رقبه

راجل يلها ، لو كانت تحل لك كنا جوزناها لك لكن دى راضعة عليك
يعنى أخنك وبرضه حد بيعمل كده مع اخته ؟

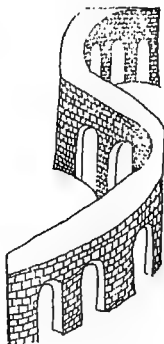
قيعت البنات فى الدار ومنعوهن الحقل وبدوا يخانون عليها وقالوا
كبرت وتنتظر عريسا بعد أن طاهرتها الداية وأصبحت كبيرة وجيلة وأصبح
نهادها رخوين كالجوانة الطرية وتوردت خدودها ولكنها حرام على من
رضع معها حرام على كل من فى الدار من أبناء الأعمام والعمات .

وبدأت أنس عمى من جديد وبدانا نذهب للحقل ونؤجر العجل
ونركبه فى ضوء القمر بدلا من ركوب الحمير ، ولأننى لم أبلغ بعد مبلغ
الرجال ولم « يتخن » صوتى كما كان يقول عمى ولم يكن قد ظهر لى بعد
شعر أسفل البطن أو تحت الإبطين ولأن عمى استمر يواقع الحمار
البيضاء القوية طلبت منه أن يرفعنى عليها مرة فقال انها عنيفة وترفسك
ياجحش « ورفعنى على حمار عزوز السوداء العجوزة ... وليلتها لم
انم فقد التهاب ذكرى وورم حتى صار كثرة البانجان الرومى فولولت
أمى وصرخت وحملتنى هى وجدتنى للحاج سلامة فقال « لو لم اقم أنا
بطهارته لقلت بسبب الطهور ولو كان دبورا او نحلة لدغة لبان موضع
اللدغ ، هذا شئ غريب وعجيب ولم أجربه من قبل وهذا الولد موعود
بالآلم فى رجولته ، اليس هو الذى كان بخصيته خراج بالصيف الماضى
وفتحه له الجراح ؟ عموما أعطوه هذه الكبسولة حتى الصباح واستقوه
عصير الليمون واطحنوا حبوب السلنا هذه وانثروها على الورم وإذا
لم يخف اذهبوا به للحكيم قبل أن تضع ذكورتى .

فى الصباح كان عندنا عمى الذى يعمل بمصنع فى مصر نصحبنى
وجدتنى وأمى للحكيم ذى الباطو الأبيض « احك لى بابا . ايه اللى عمل
فيك كده ؟ نيكبت قال لا تخف قلت خائف ، منى ؟ فلم انطق ! من عك؟
مهززت راسى أن نعم ، فخرج عمى بأمر الحكيم وحكى له فكتب الدواء
الذى اشتترته جدتى بعد أن خرجنا بينما تخلف عمى عند الحكيم .

ومع المغرب كان أبى قد جاء من بلاده البعيدة وتجمع اعمام ورجال
آخرون من عائلتنا الكبيرة وجلسوا فى المنذرة الواسعة التى لا يدخلها
غير الضيوف وأناروا الكلوب ، ومع آذان العشاء خرجوا بعد أن شربوا
الشاي ، وظننت أنهم اجتمعوا من اجلى لكن أمى قالت أنهم سيزوجون
عمى الأصفر وسيعملون فرحا وسأضع الحناء فى يدى وقدمى وجاء عمى
بعد وقت من ذهابهم ومعه ورقة بها الهريسة وكيس به المشمش وقال
مبتسما أنهم سيزوجونه بعد أن أشفى و « وانت ياسيدى الدور عليك
بمعدى ! »

المزلقان



عبر الصاوى

دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيا
وانا واقف باتسند ع المزلقان
رجليا سايبه وعيني بتدمع
وقطير حلوان على الرصيف
من غير ما يعمل صوت على القضبان
بيخطف العساكر

مصر القديمة بتفكر ايام قديمة
تسندنى جنب المزلقان ..
وتدمع :
« غفر السواحل هدوا بيت القاضى
وفرقتوا كل اللي كان متجمع »

رجلى سابك منى على باب المبره
مصر القديمة طالعة بتشيع جنازة صاحبى

وانا ضهرى مشدود بالبلا ستر والسلوك
خايف امط رقبتي واصرخ
زى السديوك

.

كل اللي باسستنى رجوعهم غابوا
والعنكبوت بيلف ع الباقين
وانا ضهرى مشدود بالبلاستر والسلوك
نفسى اغير دم
واتوب مع اللي تابوا

.

مصر القديمة بتفتكر
رغم شبية قلبي لازم افكر
كتب التاريخ قالت على « قهوجى »
ورغم شبية عقلى ..
لازم افكر

.

.

والقطر غابت ع الرصيف بشويش
تعبان طويل
نازل يللم الذكريات والمفار
والبرتقان والعيش
وعينيا وقفت جنب دكان العصير
كله حالق ذقنه زى العريس
وكله عاوج البيره
وكله متشمر
عشان تبسان ايديه
دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيا
والا واقف باتسند
على مزلقان مصر القديمة
وعينيا بتسمع

حادثة

عبد الله خليفة

البحرين

شمس النهار بالضياء ، وذاب الغبار ، الذى كان يخفق الضوء والهواء ، فى السماء العميقة الزرقاء . وبدا أن الطيور قد عادت الى الأشجار القريبة ، وراحت تزقزق مرحة بالفجر والنهوض .

حين قامت ندى من فرائشها لم تكن تسمع غناء العصافير بل جاءتها ضجة الآلات المطبوعة فى الشركة . فتأوهت متذمرة وكان الوقت متأخرا على موعد العمل ، فأسرعت بغسل وجهها ووضع المكياج وارتداء الفستان الجبيل الذى اختارته منذ البارحة ، وعند خروجها تناولت السندويشات التى عملتها الأم وراحت تقضم واحدا منها ، وهى تردد فى نفسها « لم تبقى سوى فترة وجيزة وينتهى كابوس العمل » .

ما ان ادارت مفتاح المحرك حتى قادت «السيارة خارج الجراج ، ووضعت عجلاتها على الشارع واندفعت بأقصى سرعة ، وهى مواصلة فى قضم السندويش وسماع البرنامج الصباحى .

تجاوزت أكثر من سيارة ، وتطلعت الى وجهها فى مرآة السيارة فاعجبت بهذه البشرة البيضاء النقية والتقاطيع المتناسقة الرائعة والأنف الصغير الأثمن . ابتسمت . تذكرت كلمات خطيبها المتقطرة بالفزل والمديح ومحاولاته المستمرة العنيدة لتقبيلها واحتضانها وفرارها الدائم من قبضته الثقيلة ، وضحكتها الهازئة فى وجهه . حينئذ كان يقول « أين ستقرين من يدى ؟ سأكل عظامك ! » .

وقفت سيارتها في منعطف طريق ، كانت السيارة الامامية بطيئة في حركتها ، لم يتزحزح السائق رغم خلو الشارع . راحت توخره ببوق سيارتها اكثر من مرة . بدا ان السائق قد انتبه ولكنه انزعج ايضا . فواصل الوقوف بلاكراث . غضبت بشدة وصاحت « من هذا التانه غير المبالي .. ؟ » مرة اخرى استخدمت البوق بقوة وعنف ، ولكن السائق جمد السيارة ، فانزلت الزجاج وصاحت :

— ايها القذر !

نزل السائق وتقدم اليها . انه شاب وسيم ، ذو عينين رائعتين ، ولكنها الآن غاضبتان ناريتان ، فلم ترفيها اي جمال بل سقطت ملايح الغضب الشديد فوق وجهها .

— لا تتلفظي بهذه الكلمات السيئة ابنتها الكلبة !

— انا كلبة ، ايها الحقير الجبان !

— اغسلي هذه الاصباغ لترى وجهك على حقيقته !

ذهب الى سيارته ، اندفع بها الى الابهام وهو يكاد يطير بها . سارت ورائه وهي تطلق البوق مجددا وبشكل عنيف لغت انتباه المارة واصحاب الدكاكين والنساء القادمات من السوق والمثقات بالاكياس والعمر ، والصغار المتجهين الى مدارسهم والعصافير التي طارت الى قهقم الاشجار والسطوح وهوائيات التلفزيون ، كانت تصرخ وتصر بأسفانها وتكاد تبكي وتتسائل « الم ير وجهي جيدا ؟ انا جميلة جدا .. لعنه الله هذا الشاب الوقح الكريه ! »

لم تزل تطارده بسيارتها وقد كفت عن اطلاق البوق ، واكلها الغيظ لانه ابتعد عنها كثيرا ، فلم تستطع أن تنتقم منه أو تبصق في وجهه ، وهاهو يتخطى ويتجاوز السيارات في الطريق الضيق المتلوى ذي الاتجاهين ، وكان ثمة لافتة تقول « احذر الشاحنات الثقيلة » . لم تهتم وتجاوزت هي الاخرى وحين ركزت انتباهها في الشارع الانعوائى الاسود رأت سيارة الشاب وهي تندفع في حضيض شاحنة كبيرة كانت قادمة من الاتجاه المضاد . رأت السيارة وهي تتلقى الصدمة العنيفة ، وهي تهتز ، وكأنها تحس وتسمع قرععة عظامها ، وهي تطير في الهواء وهي تحتضن زرقة السماء الصافية ، ووهج البحر ، وهي تترنح مكسرة من الالم والعنف . وهي تنهار في الجهة الاخرى وتصطدم بالأرض !

بدا المشهد مروعا .. تجددت السيارات كقطع من الحديد الاصم . ووقفت الشمس في الامق البحري حائرة . خيوطها الفضية تنسل من جسدها الاصفر المتوهج ذائبة متقطعة كزيف مساوى .

خرجت من سيارتها وبضت حيث السيارة الأخرى معجونة .
التحم الحديد باللحم والعظام . اقتربت الكتلة المصهورة من اقدام البحر
وثرثرة المياه عند الرمل . ومن كتلة المعجن الحديدية تسربت نقط من
الدم وسارت ببطء الى الماء .

دهشت ندى لان الشاب لم يعد موجودا . لم تصد قادرة على
تأنيبه . انتقم منها ورحل بسرعة الى الأفق المظلم ، الى النفق المؤلم .

سمعت سيارات الاسطاف والشرطة والمرور ، توقفت سيارات
كثيرة عند المكان ، والقت عيون لا تحصى نظرات سريعة على الحديد .
وكان سائق الشاحنة يشرح للجميع المصاب . ولكنها كانت مذهولة عن كل
شيء . لم يرها أحد وهى تجادل الشاب . تتذكر الآن ان عينيه كانتا
زرقاوين جهلتيين ، وبشرته رائحة ووجهه يدل على الطيبة والبراءة
والحزن . هى التى قتلتها ، لا الشاحنة ولا السائق ولا الطريق الضيق
المطوى ولا كثرة السيارات ولا الزحام . هى التى قتلتها . هى التى
اغضبته ودفعته لهذا الجنون ، لكى يصير كتلة ذائبة ، هى التى أزعجته
بصراخها ويبوق سيارتها اللعين وجعلته يغادر شبابه الرائع .

ستذهب الى الضابط الذى يحقق الآن مع السائق لتقول له
الحقيقة . انها تدفع الناس بعمى وتنجس الى قلب الدائرة البشرية
المتراسة . تقترب من الرجلين المتحدثين وتقول شيئا ولكن الضابط
ينظر لها بتقدير وادب ويرجوها أن تتبعد فوقته لا يسمح بسماع مثل هذه
التبريرات الغريبة .

فى العمل ظلت مطرقة ، حزينة ، عجزت عن طباعة أى شيء .
دهشت صديقاتها الموظفات لتوقفها عن الضحك والثرثرة . قالت لهن
الحادثة بتفاصيلها فقالت واحدة :

— لست السبب لأنه هو الذى تهور .

وأكدت أخرى :

— هو الذى بدأ بوقاحتها ثم اندفع بتهور وجنون . انه مسكين ولكن
ماذا نفعل ، هذا قدره .

لم تستطع هذه الكلمات أن تهداها . عجزت عن الكتابة والطباعة .
أخذت أجازة وخرجت . ظلت تدور بسيارتها . انزعجت من المدينة
وضجيجها وزحامها ودخانها ، فتوجهت الى الريف ، واستراحت نفسها
قليلًا الى الشوارع الخالية ، وغابات النخيل وحقول البرسيم المكشونة

للسمس . ولأول مرة تستريح قرب جدول رقيق . استعرضت حياتها فدهشت لأن الأيام كانت كلها بلا معنى ، كأنها وريقات الرزنامة ذوات الأرقام المتأبينة ، ولكن الورق هو هو .

تساءلت بحرقة « أهذا هو مصيرنا وهذه هي حياتنا ؟ كتلة من اللحم المعجون والدم وظلام دامس وغيا ب؟ لكلمة غاضبة في الطريق العام أو حياقة صغيرة ؟ » .

واستعادت من جديد وجه الشاب الغاضب . كأنها تراه وهو يشير إليها بأصبعه « أنت أيتها الكلبة سبب موتي ! الا تقدرين أن تصبري دقيقة واحدة ؟ اليس في الوجود سوى ملاسك وشعرك ؟ » . نشجت وتعالى بكاءها فغطى النحيب على خريف المياه وصياح الديكة في الحقول وغناء الفلاح وهو يحرق الأرض .

ذهبت الى البيت ولم تأكل . أغلقت عليها الغرفة واحتجبت في الظلام . وحين أرادت أنها أن تدعوها للغذاء وأن تعرف أسباب هذه العزلة الغريبة المفاجئة قالت لها كل شيء ، فردت الأم بحسرة :

— ولكنها حوادث تجرى كل يوم !

في اليوم التالي جلست متصلة جادة خلف الآلة الكاتبة . منهكة ، تعب ، قلقة . تحتسى أكوابا عديدة من الشاي ، تخزن في الحمام .

قرأت في الجريدة خبر الحادث : « لقي شاب اسمه ضياء أحمد مصرعه يوم أمس حين حاول أن يتجاوز في شارع لا يسمح فيه بالتجاوز . وقد لقي مصرعه على الفور . ويبلغ الشاب من العمر الرابعة والعشرين وهو متزوج وله ابنة واحدة » .

تساءلت باستغراب : أهذا هو كل شيء ؟! أهذه حياتنا كلها ؟ تتحول الى سطور صغيرة مختصرة ، تافهة ثم يتلاشى كل شيء . لا ، لا ، هذا غير ممكن !

هذا ما سيحدث لها أيضا : امرأة متزوجة ولها ثلاثة أطفال تموت بالسكتة فجأة : « هكذا جئنا الى الحياة ، عبر مهر طويل ، سحري ، غريب ، ورائنا الشمس العظيمة والسماء الواسعة والانهار الرائقة فثرثنا وأنجبنا ومتنا . حياة كاملة تعطى لنا ، فرصة ثبينة من الكون فننضيها في البكاء والسأم . نعيش حياة تافهة ونموت لأسباب أكثر تافهة ! » .

عرفت عنوان بيت الشاب فذهبت اليه . وجدت انه لا مكان لها في ذلك الحشد الكبير من السيارات والبشر . استطاعت أن تصانح

الزوجة الصغيرة الجميلة المنتشحة بالسواد ولكن لم تقدر على الحديث معها لفت انتباهها البيت الواسع ، وكثرة الاثاث المحشود فيه ، بحيث لم يكن ثمة مكان لقوم الا بصعوبة . كان الناس مهترعين ، يعززون ثم يشربون العصير ويذهبون بسرعة .

عندما رجعت الى البيت قابلتها امها بابتسامة مشرقة وقالت لها :

— خطيبك يريدك بسرعة . ثمة خبر هام . .

لم تلق خطيبها الا ببرود . هو يضحك ويضرب ساقيه بفرح .

— هل تعلمين ؟ لقد انتهت مشكلتنا . الاصرار الذى تملكينه جعلنى انفذ خطتى واشترى البيت ، البيت القريب من البحر . وكلها اسابيع قليلة وننتقى اجمل الاثاث وعلى ذوقك الرفيع . ها ، لم انت صالمة ، مقبلة وكأنت فى جنازة ؟

— هل يمكن أن تتركى قليلا ؟

— يجب ان اعلم ما بك . كنت متلهفة على شراء البيت . كنت

ستطيرين من الفرحة . فهاتى انتهت متاعبك ؟

تلقت اليه مستغربة . كأنه رجل غريب دخل غرفة نومها فجأة . شبح لص يريد سرقة ذاتها . لماذا ارتبطت به ؟ انه مجرد جسد ياكل ويشرب ويريد أن يضلل وينجب اولادا . انه يطالعها بدهشة ، فتنهض مبتعدة وتسمع صوته وهو يقول لامها :

— لقد صرفت حى عليها فانظري كيف تعاملنى ؟

القت بنفسها على السرير ، ولأول مرة تضع شريطا من موسيقى كلاسيكية ، وتدعها تأخذها الى الغابات العذراء حيث أناشيد الطيور الفرحة المزققة فوق المياه والاعضان ، وهمس العشاق المتوارين . تتغفل فى الفراش ، وتود أن ترى انسانا يحبها حقا ، وأن تقوم بأشياء هامة ، فترتمش من الفرح والانتظار والقلق .

تتحول الى فراشة وتطير بأجنحة الموسيقى والحلم ، تراقص الشاب وتسمع ضحكاته ، وتغوص فى عينيه البحريتين ، ثم تضع رأسها على صدره وتبكي حقا . تنظر لوجهها فى المرآة فإذا الاصباغ قد زالت وإذا تقاطيعها جميلة متناسقة ، ولكنها فارغة كاللدى الواسع بلا طيور وبلا الوان !

ذهبت الى الأرملة مرة أخرى . كان البيت فارغا من المعزين ،
وليس هناك سوى المرأة متجعدة في كرسيتها الوثير ، وقربها الطفلة قد
بعمثت العنابا كثيرة وراحت تؤسس بيتا .

كانت الأرملة مندهشة من أسئلتها . تساءلت :

— هل انت من شركة التأمين ؟

وقبل أن تجيبها واصلت :

— لم يكن سكران على الإطلاق ، هو حادث تسبب فيه صاحب
الشاحنة المسرع ، كان يمكن أن ينحرف قليلا ، ثمة مساحة كبيرة وفراغ ..
لكنه اندفع إليه . ان رخصة سياقته محل شكوك . الضابط قال انه
سيمعل جهده لاثبات ذلك .. أرجو أن تسرع شركة التأمين في صرف
المبلغ ..

— ولكننى لست من شركة التأمين !

— من الشرطة إذن .

— لا . ولكننى امرأة تبحث عن حقيقة الحادث .

— هذا قضاء الله ، ماذا نفعل ؟

— بودى أن أعلم كيف كانت حياتكما . فى ذلك الصباح ماذا
حدث ؟

— ولماذا تدسين نفسك ؟ الا يكفيننا مايفيله ؟!

كادت أن تنهض . ان وجه الأرملة الجميل يستحيل الى شيء بشع
نجاة . لو انها أخبرتها الحقيقة لامسكتها من رقبته وصرخت : انت التى
قتلت زوجى إذن !

توترت أعصابها . كانت الأرملة ترمتها باستياء منتظرة بين لحظة
وأخرى أن تنهض . ولكنها استرخت فى مقعدها ، صممت أن تعرف
الحقيقة ولو ادى ذلك الى أن تجرها من شعرها لتلقيها خارج البيت .
نحت منها وقالت ببطله :

— ولكن يقال أنك كنت وراء موته ؟

احتدت الأرملة . طلبت من الطفلة أن تلعب فى الحجرة الأخرى .

— لا أسمع لك بهذا .

— بماذا تدافعين عن نفسك .

— من أنت لتحاكميننى ؟!

— ماذا انت فعلت له ذلك الصبح .. تكلمى !

تجهدت المرأة . تلاشت نفختها . عادت الى الحزن العميق . غطت وجهها بيديها . يبدو انها لا تستطيع ان تصمد أكثر ، عندما رنعت يديها كانت عيناها ببللة بالدموع . وجهها يرتجف .

— لم افعل شيئا على الإطلاق . طلبت منه أن يغير عمله فقط . ان أجره في عمله لم يعد يكفي . ثار وصرخ في وجهى « أفنى كل صباح تسمعيننى ذات الأسطوانة ؟ الا يكتيك كل ملا فعلت ؟ » ثم صفق الباب وخرج . هل كان في طلبى ذاك جريمة ؟

بعد ان عادت الى البيت كانت العائلة كلها قد اجتمعت . بدأ انهم يتحدثون عنها . كان صوت خطيبها عاليا ومتوترا . تجسست كل النظرات على وجهها . كانت منهكة لكن فرحة وطمأنينة مميقة بدانا تتوغلان في روحها . قالوا لها انهم يريدون أن يذهبوا لرؤية بيتها الجديد . قالوا لها انها يجب أن تفكر في زفافها . طالمت الجميع بدوء وقالت :

— لم تعد تربطنى بهذا المشروع أية صلة .

ثم ذهبت واغلقت الباب .

البناء الفنى فى مجموعة قصص

المجمع يربحون الجائزة

حسين عيد

هذه المجموعة القصصية الجديدة للكاتب «أبو المعاطى
أبو النجا» ، تعتبر العدد الثالث من سلسلة «مختارات
فصول» (١) ، وهى سلسلة أدبية شهرية ، ظهر عددها
الأول فى شهر فبراير ١٩٨٤ ، وتصدر عن الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ويشرف عليها الكاتب المعروف « سليمان
فياض » .

فماذا قدم أبو المعاطى أبو النجا فى مجسموعته
«السابعة» ، الحالية ؟ ، وما هى التساؤلات التى تثيرها
قراءة قصص المجموعة ؟ ، وأخيراً ما هو البناء الفنى
الذى اتبعه الكاتب فى بناء قصصه ؟ ، وهل هناك
ثمة ملاحظات عليه ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عليه ..
قدم الكاتب فى هذه المجموعة تسع قصص هى : الحدود ، بطاقة
شخصية لرجل مجهول الهوية ، آخر السهرة ، ذلك الوجه وتلك الرائحة ،
المجمع يربحون الجائزة ، فى الزحام ، الانتقال ، الليل والنهار ،
ونهاية اللعبة ..

ولثير قراءة هذه القصص القصيرة عددا من التساؤلات .. اولها :
لماذا يقدم أبو المعاطى أبو النجا ، وهو كاتب له رصيد ضخم من الانجاز
الأدبي في مجال القصة القصيرة (ست مجموعات قصصية) ، والرواية
(روايتان هما : العودة الى المنفى ، وضد مجهول) ، على اصدار مجموعة
قصصية جديدة ؟

لعل الاجابة المنطقية — بعيدا عن الرغبة في اثبات الوجود الأدبي
او البحث عن زيادة الكم الأدبي ، او اقتناص فرصة متاحة للنشر — هي أن
لدى الكاتب جديدا ، يمكن أن يضاهي الى رصيده الأدبي ، ويشكل في
الوقت ذاته حلقة في سلسلة تطور أدائه الفني ..

من هذا المنطلق كانت قراءة هذه المجموعة .. فلم يتحقق هذا الجديد
الا في قصة واحدة هي « ذلك الوجه وتلك الرائحة » .

فكيف كان ذلك ؟ وماذا اضافت تلك القصة الى عالم أبو المعاطى
أبو النجا ؟ وماذا عن القصص الثمان الأخريات ؟

عالم اخلاقي :

تدور غالبية قصص أبو المعاطى أو النجا ، التي يسلك فيها سبيل
التحليل المباشر لمشاعر أبطاله .. تنور داخل اطلال اخلاقي صارم ..
فيطله يعاني تارة من الأرق الليلي رغم منصبه العظيم (لم يوضح
هذا المنصب ، كما لم يوضح مهن غالبية أبطاله !) وان اثار الى بعض
مستلزمات هذا المنصب من سيارة سائقها ، وهو يعاني من الأرق ويتعذب
في ليله الطويل لأنه خدع فتاة حين تخلى عنها بعد علاقة بهمها
استمرت ثلاث سنوات ، فكأنه قتلها فصارت تفعل بالناس ما فعل بها (!)
(قصة : الليل والنهار) .

ويطله تارة أخرى يحرص على الصداقة ويقدمها غنى قصة الليل
والنهار نجد أيضا أن البطل يتعذب أيضا بسبب خيانة لأصدقائه غنى
حواره مع الليل (٢) .

« — لماذا تخشى دائما أن يتخلى عنك أصدقاؤك ؟

— لأنني في بعض الأيام تخلت عن بعضهم » .

بل انه يقدم تعريفاً للصديق في قصة « بطاقة شخصية لرجل
مجهول الهوية » حين يقول : (٢) « فالصديق عنده هو من تشعر بالحاجة
اليه حين لا تكون في حاجة معينة الى أحد معين » والبطل في هذه القصة

فقد الصديق (المثالى) خلال انغماسه فى معارك الحياة المادية الضارية .. ويطله ايضا يحافظ على زوجة صديقه خلال سفره رغم انه يحبها (قصة الانتقام) .

ويطله ايضا يندفع فى خضم الحياة المادية لكنه يبحث عن الصواب والخطأ (قصة بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية) ، وهو ذات الموضوع الذى سبق أن عالجه بشكل فنى رائع فى قصة « الصواب والخطأ » من مجموعة « الوهم والحقيقة » (٤) .

ويطله ايضا يخوض تجارب الحب كما فى قصتى « الانتقام ، ونهاية اللعبة » .

ويطله ايضا بهرف الحساسية فهو يحرص الا يصدم بسيارته قطه كانت تعبر الطريق لكنها توقفت فجأة لأنها كانت تعبر بأربعة صغار لها ، فينام تمير العين صالى النفس فى هذه الليلة (قصة « نهاية السهرة ») .

كما نجد البشر ايضا خيرون ينحازون لبائع يرتقال تبعثر برتقاله بعد أن كادت تذهبه سيارة ، فيتفادى سائقوا السيارات البرتقال ، ويجمع المشاهدون من المارة البرتقال وأخيرا يشترونه من العجوز هكذا يكون « الجبيع يربحون الجائزة » .

كما يؤرق بطله ايضا الزحام البشرى فهو يرى « أن هذه اللحظات تأتى من المواقف التى يتجمع فيها الناس خارج إطار العمل ، فى الأعراس والموالد » ، و « دائما كانت تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة ، للشجار والنتائج البشعة .. قصة « للحدود » (ص ٧) .

ولقد سبق أن عالج الكاتب ذات الظاهرة فى روايته « ضد مجهول » حين يقول « ما من عرس أو مولد فى قرية « الزهايرة » أو فى غيرها يهضى دون شجار ، أن لم يكن بين الكبار وبين الصغار ، وحين تسكن العاصفة ، ويبدأ العلاء فى البحث وراء الأسباب يهولهم اتساع المسافة بين الأسباب والنتائج » (٥) .

ويطله يعانى ذات الخوف من الزحام ويرجمه لحادثة فى طفولته ، حين كادت الجماهير تسحقه عندها سقط فى مظاهرة تحت الأقدام (قصة : فى الزحام) .

مما سبق يتضح أن هذه القصص الثابتة دارت فى فلك عالم أخلاقى، تجسم عليه وتحكمه اتهامات النطل الذى لا يفكر الا فى ذاته .. انه

بطل رومانتيكى ، و « قد فضل الرومانتيكون العاطفة على العقل ، كما فضلوا الأشياء المثالية والتطلع لها على الواقع » (٦) .

ولكن المتابع لانتاج أبو المعاطى أبو النجا يكتشف أنه قد تجاوز هذه المرحلة ، وقصصه الأخيرة خير شاهد على ذلك .. ويصبح التعليل المحتل أن قصص : بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، في الزحام ، الانتقال ، الليل والنهار ، ونهاية اللعبة (وعددها خمس قصص) قد كتبها المؤلف في فترات سابقة (ربما البدايات الأولى) ومما يرجح هذا الاحتمال للبناء المتهاون المستوى لهذه القصص ، بالإضافة الى عدم توضيح الكاتب لتواريخ كتابة قصص المجموعة ، رغم أنه كان يوضح تواريخ كتابة قصصه في مجموعاته السابقة ، وللمثال : مجموعة الوهم والحقيقة حيث أوضح تواريخ كتابة سبع قصص من تسع تشغلها المجموعة .

أما قصتي « آخر السهرة » و « الجميع يربحون الجائزة » فهما تخرجان من فساد تطور الكاتب خلال بحثه عن شكل أدبي متميز ، ويصبحان مجرد قصتان تقليديتان تحكيان واقعة محددة ..

ويبقى بعد ذلك قصتي « الحدود » ، و « ذلك الوجه .. وتلك الرائحة » وهما ما سنعرض لها بيزيد من التعليل .

قصة الحدود :

تحكى القصة بضمير المتكلم للراوى (وهو نفس الشكل الذى قدم به الكاتب كل قصص المجموعة باستثناء قصة « الليل والنهار » التى قدمها بضمير الغائب - المحايد) ، عندما يقرأ نعى وفاة الحاج صالح الخضر (من اعيان قرية الزهيرة التى كانت أيضا موطننا لرواية الكاتب « ضد مجهول ») ، كما يعمل الحاج أيضا « مساح » يقيس الأرض الزراعية عند البيع والشراء .. هكذا يستعيد الراوى ملامح قريته ، وفى الريف تبدو الدنيا ثابتة الملامح ، والاهالى ودعاء طيبون ، ثم يقدم الراوى تصنيفا للعنف فى الريف حيث يقسمه الى نوعين :

اولا : عنف الأعراس والمولد حيث لا يمكن لأحد أن يعرف على وجه اليقين من فعل ماذا ؟ .. عندما ينطلق الوحش الكائن فى أعماق الفلاحين لأسفله الأسباب ، ودائما تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة للشجار والنتائج البشعة .

ثانيا : عنف حقيقى لا يخطئه هدفه بطله الحاج صالح الخضر حين كان يقيس الحصول ويختلف المشتري والبائع ، حين يكتشف مالك الأرض

الجديدة أن الحدود بين أرضه وأرض الجيران قد تداخلت، فينفجر عنف حقيقي لا يهدأ ، حتى تأتي الحكومة لتعطي كل ذي حق حقه .

هكذا يستعيد اليوم الذي قتل فيه محروس المداح الذى اشترى الأرض الخراب التى تقع خلف منزل الشناوى ، بعد أن عرضت على الشناوى ورفض شراءها . بعد قياس الأرض اكتشف الحاج أن حسائط منزل الشناوى يقع ضمن الأرض ، فهمس الحاج فى أذن محروس مرتين محذرا ، لكن محروس رفض تحذير الحاج . وبدأ الخلاف عندما رفض الشناوى شراء الأرض أو هدم الجدار ، عندئذ انتقل المؤلف ليصبح المتكلم محروس « كان يعرف مثل هذه اللحظات الصامتة . وكانت العيون كلها تنظر إليه ، وتنتظر أن يغنى ، وأبدا لم يخب رجاء هذه الميئون المتطلعة المنتظرة » .

هكذا اندفع محروس يهجم الجدار فكانت نهايته ..

ويحاول الراوى أن يفهم ماحدث من الحاج صالح، ويشرح له « فى لحظة كهذه اللحظة العسة ، حين نقيس الحدود يكون كل شئ » واضحا ذلك الوضع الاليم ، ويتواجه الظالم والمظلوم فى قاء يزيد من تعاسته وجود من يقترح على هذه المواجهة ، انها لحظة لا يتحلىها أحد ولا يقدر على انقاذ الانسان منها سوى أن يموت ، أو يموت ظالما » .
ويقرر الحاج بعد هذه الحادثة أن يترك هذه المهنة ، لكنه ظل لأخر لحظة يقيس الأرض .. عندئذ يصل الراوى القرية ، ويفتقد الحاج صالح ويقدم واجب العزاء ..

وينكون بناء هذه القصة الفنى من ثلاث أجزاء متتابعة هي :

(١) موت الحاج وذهاب الراوى لقريته واستعادة جو القرية بتهديد يفرش الأرضية للحدث الرئيسى ..

(ب) الحدث الرئيسى : عندما يتجسم بحدث موت محروس المغنى .

(ج) الخاتمة وتتضمن تبرير مصرع محروس بواسطة الحاج صالح ،

ثم وصول الراوى للقرية وتقديم واجب العزاء ..

وكان المفروض أن يسك الكاتب بالحدث الرئيسى وهو موت محروس المغنى ، ويكتفه ويظهر فيه القوى المتصارعة بأطرافها المختلفة ، ويقوم بتنمية هذا الصراع وتصادمه حتى يصل الى ذروته بمصرع محروس ..

ان تجسيم هذا الموقف أو الحدث بتأثير قواه الفاعلة ، فيه اكتفاء فنى ، وبذلك يستغنى الكاتب عن التهيد والتطليل فى البداية ، والشرح والتفسير وتبيان موقف الراوى وتطبيقه الذى لا لزوم له على الحدث فى النهاية .. وهكذا يظهر أنه « اذا لم تضغط العقدة بشكل قوى ، واذا لم يتم رسم الشخصيات بواسطة الحدث فان القصة القصيرة تنحل الى صورة للبيئة أو الوسط أو الى تصوير لحالة مزاجية أو الى تحليل

نفسى ، وهذا بالضبط ما حدث للقصة القصيرة عند الكثرة الغالبة من كتابها المحدثين « (٧) .

قصة : تلك الوجه .. وتلك الرائحة :

هذه قصة رائعة بجميع المقاييس .. نمنذ بداية القصة يضعنا الكاتب مباشرة فى مواجهة الحدث الأساسى فيها فهو يبدأ بقوله « لا أدري متى بدأت اشم تلك الرائحة - . رائحة دخان ينبعث من شىء يحترق » . ثم نكتشف ان الراوى - المتكلم هو الذى يشم الرائحة وحده ، اما زوجته فهى تعتقد انه يتهرب بذلك من مناقشة معينة .. يهبط الراوى ويفحص سيارته ويتأكد من سلامتها ليحل محل قلقة الأول قلق شامل غامض . ويسرعان للمتجر قبل أن يفلق والرائحة تلاحقه . وحين يتركان السيارة يرى الدخان أكثر مما يشبه بينما زوجته منهكة بتسوية فستانها ثم اشارت الى محل الشواء القريب ، لكنه غدى متأكدا من اختلاط الرائحة برائحة الضأن المشوى .

بعد أن انتهت مشترياتهما وتقدمهما الحمال بها للسيارة . يشك ان هذا الحمال هو حسن أبو شفة الذى كان رجلا ناضجا فى القرية بينما كان هو طفلا .. وتذكر ان حسن يعرف هذه الرائحة جيدا حسين شم الراوى الرائحة ثم شاهد انتشار النار وحسن أبو شفة وفى يده المذراه التى يقلب بها القش . حين اشتدت النار جذبته حسن من يده وأطلق البهائم . وانتهى الحريق فى القرية بعد أن التهم كل شىء .

لكن الحمال خذله وعاد للمتجر . بينما زوجته تعده بليلة منعشة فى كازينو الشاطئ الذهبى حيث يتعشيان على حسابها ويشاهدان عروضه المدهشة .

حين جاء النادل وراحت زوجته تنتقى الطعام ، « أيقن أيضا ان هذا النادل هو الحمال وهو ابن حسن أبو شفة ..

ثم يعلن مدير الكازينو عن عرض مثير ، ويدعو الرواد للخروج للشرقة ، فالهدف تقديم تسلية مثيرة . سفينة تحترق فى البحر وركابها يقتنون بأنفسهم الى المياه طلبا للنجدة . انه مجرد عرض ، رغم تكاليفه الضخمة ..

« أيمكن أن يكون هذا العرض المثير هو مصدر تلك الرائحة ؟ » .. هذا ما أكدته زوجته . أما هو فغدى غير قادر على التريق بين « الحلم واليقظة . صرخت ركاب السفينة تفرق معهم . وحين دعاهم النادل للعشاء وهم يتفرون . اندفع أمام الجميع الى قلب البحر فترك كانت الحرية الوحيدة المتاحة له . وكان آخر ما سمعه بعد بها خاله صرخة زوجته ، هو صوت يرتفع فى الميكروفون :

— « لا تنزعجوا أيها السادة . فذلك أيضا جزء من العرض ! »

يتكون البناء الفني للقصة من عدد من الخيوط :

(أ) الراوى واحساسه بالخطر الذى يتجسد ابتداء من رائحة شيء يحترق ، ويتصاعد هذا الاحساس عندها يكاد يوقن أن الحبال هو حسن ابو شفة الذى أنقذه عندما كانت القرية تحترق ، ثم فى الكازينو يغابا ان ان التسلية فى الظلام هى مشاهدة عرض سفينة تحترق .. عبرها يمارس حريقه ، ليتأكد هل ما يراه حلم أم حقيقة ، ليكتشف أنه حقيقة وأنهم يزيفون كل شيء ليحولوا المواطنين الى مجرد متفرجين .

(ب) الزوجة المشغولة بذاتها واهتماماتها ، لكنها تلتقى مع زوجها عند مشاهدة السفينة التى تحترق ، ولن تتأكد من صدق حديث زوجها الا عندما يعلن صوت فى الميكرفون ان هذا جزء من العرض .

(ج) الواقع الخارجى يبشره اللاهون بحياتهم الخاصة ، دون أن يسأل أى منهم نفسه . ما هذه الرائحة الغريبة ؟ وهل هناك ثمة خطأ ما ؟

هذه الخيوط الثلاثة يضفرها الكاتب باقتدار ، ليتصاعد الحدث من خلالها ويصل فى النهاية الى ذروة المأساة .. عندئذ نستمع كلمات برتولد برخت :

« لا تقولوا هذا شيء طبيعى .. »

حتى لا يستعصى شيء على التغير والتبديل ..
انها صيحة أنذار فنية ، صاغها الكاتب باقتدار ، لتنبيه الى ما نراه حولنا ، ولا ننقاد لما اصطلاح عليه العرف أو المجتمع ، حتى لا نتحول الى مجرد متفرجين .. بل يجب أن نحكم مشاعرنا وحواسنا وتفكيرنا فيها نراه .. حتى لا ننخدع ، وحتى لا يستعصى شيء على التغير والتبديل لما فيه صالح البشر فى النهاية .

الهوامش :

- (١) الجميع يريحون الجائزة ابو المعاطى أبو النجا سلسلة مخفارات نصول - العدد ٣ - ابريل ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٢) الجميع يريحون الجائزة ص ٩٥
- (٣) الجميع يريحون الجائزة ص ٢٢
- (٤) الوهم والحقيقة - ص ٧٥ ابو المعاطى أبو النجا قصة « الصواب والخطا » سلسلة قصص مخفارة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
- (٥) رواية ضد مجهول ص ٣٢ ابو المعاطى أبو النجا روايات الهلال الممد ٣١٢ ديسمبر ١٩٧٤ - مؤسسة « داء الهلال » .
- (٦) الرومانتيكية فى الادب الانجليزى ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى ومحمد على زيد سلسلة الالف كتاب (٥١٥) الناشر مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤
- (٧) دراسات فى الواقعية الاوربية - جورج لوكانش .
- ترجمة أمير اسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢



فصل من رواية سنوات الغضب

ابراهيم الحسینی

- ١ -

منذ سنوات عديدة بعيدة ، في ليلة سوداء حالكة الظلمة وغبراء ، كانت الكلاب تهز ذيولها ، وتركض في الحواري المبللة بماء المطر الذي هطل طوال النهار على فترات متقطعة ، والنباح كان يعلو ويشد .

بهقيم قرية صغيرة ، مكونة من خمسين دار طينية وخمسين أسرة يعرفون بعضهم بعضا وتربطهم صلات القرى والمصاهرة من ناحية الأم أو الأب — هاجمين متعبين في بيوتهم الباردة ، يرتجفون من تيارات

الهواء الشديدة الملاحقة ، والريح التي كانت تمسوى وتصفر وتضرب القبور — جنوب القرية — أمام دار الشيخ عثمان ، وسط المزارع والبرك والمستنقعات التي نها على حوافها الشوك والبوص وطحالب الشط ونباتات اللوف والصبار .

ضاق الحاج مصطفى عثمان — الذي زار قبر الرسول وطاف حول الكعبة بيت الله وشرب من ماء زمزم وذبح الذبائح من الخرفان والأبقار الثقيلة ورعى ابليس بالزلط الصغير وصعد وهبط جبل عرفات سبع مرات — برحم أمه ، تلمذ وقرر أن يخرج من ظلمات الرحم الى نور الدنيا ، رفسها في بطنها المتكورة بمواراة أظافر القدمين . هبت أمه من نومها تشعر بالأم حادة تكاد تفتك بها ، ظلت تطلق أصوات استغاثة قوية عالياً ومرتاعة ، كادت توقظ أهل القرى والعزب المجاورة ، جعلت الشيخ عثمان يكف عن شخيره ، ويقفز من فوق الفرن خائفاً مرتعداً ، كمن لسعته النار في أليته ، يجري ويدور في الوحل وسط العتمة — يدعك عينيه بأبهاميه — حافي القدمين ، عارى الرأس ، بسرواله الواسع القصير حتى الركبة ، والصديري المفكوك الأزرار . يطرق الأبواب ، يدق بكنه الفليضة دور أقاربه أبناء الأعمام والمعلمات والأخوال والخالات ، يقول :

— الحقونى يا ناس مراتى بينها حاتولد الليلادى .

— قوام يابت أنت وهى خالك رسمة تعبانة قوى .

بعد لحظات لا يعلم أحدكم طالت أو قصرت ؟ عاد الشيخ عثمان يصحبه عدد من أقاربه ومعهم عابدة زيدان ولادة القرية . وكانت لحيته الطويلة السوداء تهتز ، لسانه يكاد يخرج من فمه ، صدره يعلو ويهبط ، عيونه تترقب النسوان وهن يرحن ويجئن مهرولات في ساحة الدار ، يدخلن ويخرجن من الحجرة المنبعث منها صراخ وأنين زوجته . وكانت المصابيح الجاز قد أضيئت واشتعلت في دور كل أقاربه بيان ناكوا من قريب أو من بعيد .

قال الراوى يا سادة يلكرام :

في تلك الليلة يا سادة يا مستمعين : وكان الزمان غير هذا الزمان ، والأوان غير هذا الأوان ، حاتم القبر في السماء مهضوقاً يطل على الحاج مصطفى عثمان ينزلق عارياً لا يملك ملبأ أبيض ولا ملبأ أسود ، من نرج أمه رسمية ، ينشع نشيجاً واهناً ، يردد صرخات قصيرة رغبة متقطعة . تلقفته عابدة زيدان بين يديها ، وللتو نخسست ما بين فخذيها — وعيون النساء تترقبها — رقت زغرودة عالية مهلات الدار بالزغاريد والتصفيق والرقص والبهجة ، قالت :

— ولد بانسوان .. ولد !!

ربطت الخيط حول السرة ، قطعت الخلاص ، غسلة ونظفته من الدم بالماء الدافئ الذى غلى على حطب الكائون قبل أن تعرف هذه القرية الوابور أو البوتجاز ، كطلت العيون وموضع الحاجبين والرأس ، لفته ودثرتة فى قطعة مفاش بيضاء منقوشة ومزينة بالورود ، وضعتسه برفق فوق الفرن بجوار أمه التى كادت تغيب عن الوعى ، قالت :

— اطمئن ياختى ولد .. حمد الله ع السلامة يارسمية .. يتربى فى عزك يا بنتى !!

خرجت من القاعة — النسوان خلفها تتدافع ، الزغاريد تعلو ترتفع وترج الدار — مهرولة الى الشيخ عثمان ، حيث يقعد فى ركن من المنفرة — حوله الرجال يتثابون — يدعو الله يستعطفه ويثلو أسمائه الحسنى ، بينها حبات مسحبه تتدلى من بين أصابعه وأحدة تلو الأخرى ، قالت :

— ولد يا شيخ عثمان .. ولد !!

تهدد الشيخ عثمان ، تهلل وجهه ، انفرج فمه عن بسمة خفيفة ، قال :

— خير وبركة يا ولية .. خير وبركة

نهض الحاضرون بشدون على يده ، يهتفونه ويباركون له ، يدسون النقوط من القروش والملايم النحاسية فى يد الولادة .. وينصرفون ، وهو يرفع يديه الى السماء ، يحمد الله ويشكر فضله على أن أناله ما أراد ثم توجه الى حيث ترقد زوجته متعبة ومكدودة ، والفرحة تكاد تشق صدره رغم هيئة الجد والوقتار وقناع الصدمة واللامبالاة الذى البسه وجهه ، قال :

— شدى حيلك يارسمية .. حمد الله ع السلامة .

قالت رسمية مصطفى يا شيخ عثمان .

ارتدى الجبة والقفطان على جسبه ، لف العمامة الكبيرة البيضاء وتلاص قلبه حلوة مثل حبات السكر ، تذكر وغصة خفيفة فى الحلق : حول رأسه ، وبينما الزغاريد كانت تلمع فى الدار ، تبدو وحشة الليل أن أمه اربعين يوما عمياء ، لن يقترب خلالها من زوجته أم مصطفى ، قال لنفسه : بس لوماكش الأربعين يوم السود دول !! وسار الى جامع القرية حيث الفجر على وشك الانبلاج .

طوى الشيخ عثمان سجادة الصلاة التى جاء له بها صديقه الحاج والى من بلاد الججاز بعد أن رأى بعينه وقبل بشفتيه قبر رسول الله ، وباليه شديدة تناول المسبحة من الرف ، أخذ يتلو فى سره التسابيح الثلاث « سبحان الله .. الله أكبر .. والله الحمد » بينما نظراته تدور على الرفوف شارد الذهن فى البضائع التى نقصت والبضائع التى نفذت ، ثم عد ٢٤٣ قرشاً وسبعة مليحات غلة اليوم من البيع والشراء ، قائل لنفسه : القرشين دول على القرشين اللى فى الدار ، الواحد يركب حمارته وينزل الحسين يصلى الجمعة هناك ويشترى شوية البضائع الناقصة .

كان الليل قد هبط ،OLF القرية فى عباته السوداء ، عندما سجع — وهو فى مكانه هنا بلدكان — الشيخ شحاته بأعلى مافى حفجرتة يؤذن من فوق مئذنة جامع القرية لصلاة العشاء ، أطفأ ضوء الكلوب الذى كان يجمع حوله الناموس وبعض الحشرات الطائرة الأخرى ، أغلق الدكان بالضبة والمفتاح .

كانت « الرجل » قد خفت وتكاد تنقطع من ساحة السوق لولا بعض الرجال الذين ينحدرون فى صمت الى الجامع الذى دخله الآن الشيخ عثمان يطوح مسبحته ذات اليمين واليسار يلفها على سبابة يده اليمنى .

تنحج ، سعل سعل خفيفة وهو يدفع باب الدار ، الهدف منها كان اعلان مقدمه وحضوره الى أهل بيته . استقبلته رسمية باللمبة الصاروخ التى تتراقص وتدخل دخانا كثيفا ، تناولت العمامة والجبة من على جسمه ، علقتهما فى مسبار مثبت بالحائط . لم ذيل التقطان بين فخذه ، تعد على الحصرة ، يتأمل أرداف زوجته ، أثناء انحنائها ، تحمل اليه طبلية الطعام ، وهو يشعر بالسأم والملل منها ، قال لنفسه : رسمية من يوم ما ولدت مصطفى بقت مهيلة فى نفسها وما عادت تشتهم بأى حاجة غير ابنها . طافت يذنه أماره أخت الحلاج والى ، تلك البنت الحلوة « المغندرة » الطويلة البيضاء المدلجة ، قال لنفسه : الحلاج والى لن يمارض فى زواجى منها وسوف ينقل الى ادارة العشرة فدادين التى ورثتهم عن أبيها ، فهو مزاج وعلى ذمته ثلاث نسوان ويعلم أن الله قد حل للرجل أربع نسوان ، وهو رجل طيب حج بيت الله يصلى الوقت بوقته ولن يقف ضد ارادة الله ومشيئته .

بعد سنوات طويلة قال الحاج مصطفى عثمان من نفس هذا المكان لزوجته الأولى وبنت عمه روجية : أنه سيدخل على صفية بنت الحاج عبد العال يوم الخميس المقبل .. فسقطت مشلولة .

أعدت رسمية الطعام على الطبلية . اقترب الشيخ عثمان ، وجاء على الأرز واللوخية وطبق الشورية وصدر الدجاجة ، بينما ظلت هي قاعدة على بعد خطوتين أو ثلاث أمام المنقذ ، ترقب الشاى ، وتدهن ثديها بالمر والصبار ، لتضع حدا لاستمرار الحاج مصطفى فى الرضاعة من ثديها ، رغم أنه صار يدب بقدميه على الأرض ، ويخرج للعب مع الأولاد أمام الدار. ازاح الشيخ عثمان الطبلية ، قال وفيه يمثلاً بالطعام :

— الحمد لله .. اللهم ياديمها نعمة واحفظها من الزوال ..

لعق أصابعه بلسانه ، شرب من القلة ، تجشأه وانتزع شطابية من الحصرى ، يسلك بها أسنانه ، الى أن جاءت له رسمية بالطشت والابريق النحاسى يغسل يديه وفيه . علادت وجلست أمام الطبلية لتاكل وتقرض ما تخلف من الشيخ عثمان ، عندها خرج الحاج مصطفى عثمان من القاعة ، يبكى ويثأثأ كلاماً لم يفهمه أبوه ، قال :

— شوقى الواد عاوز ايه يا أم مصطفى .

زفرت ونهضت ، قالت :

— أنت ياواد مش مهنينى على حاجة أبدا .

انأت طفلها فى حجرها ، أخرجت ثديها من شق فى صدر الجلابية السوداء ، اشرب الحاج مصطفى عثمان برأسه ، التقط يمص حلبة اللدى البينة المدهونة بالمر والصبار ، نصرخ صرخة عالية رجت الدار . ولم يعد يقترب من ثديها بعد ذلك أبدا .

— ٣ —

وقف الحاج مصطفى عثمان يشب على أطراف قدميه ، يطل برأسه من النافذة . الشمس كانت ساطعة وملتتهبة . قال :

— يا شمس يا شموسة خدى سنة الجابوسة وهلاتى سنة العروسة .

طلوح يده يرمى السنة التى خلمها من بين أسنانه منذ لحظات تصميرة .

كان الأولاد يهزون أجسامهم هذا خفيًا منتظمًا وهم يرتلون سورة الكوثر ، حين أشار لهم الشيخ رشدي بالسكوت ، حل الصمت المرتعش بهمس الأولاد ، نهض من فوق الأريكة ، يرحب بالشيخ عثمان . عندما طرق باب الكتاب وسعل سعلته الخفيفة ، قال لنفسه ، اسعد ياشيخ رشدي هاهي الخلطة الجهنمية تسمى اليك على قدميها ، وسوف تكون الليلة مي تلك الليالي التي لا تنسى بل تظل تفاصيلها بشحها ولحها علامات على طريق العمر .

بعد عمر طويل يتجاوز نصف القرن ، كان الشيخ رشدي ، وهو مجوز متهم أبيض شعر الرأس واللحية لا يقو على الحركة ، يقص على أخضاده تفاصيل ذلك اليوم بحذائرها

قلت : أهلا أهلا خطوة عزيزة ياشيخ عثمان

وفتحت ذراعي أعانقه وأضمه الى صدرى ، وتبادلت معه القبلات واحتكاك الخدود واللحيتين .

قال : قصدتك فى خدمة عزيزة يا شيخ رشدي

حينذاك تأملت الحاج مصطفى عثمان يا أولاد ، يقف خلف والده ، حافى القدمين ، ينظر فى الأرض ، يهز اللوح الصاج المعلق بالدويرة فى رقبته ، قلت :

— طلباتك يا شيخ عثمان أنت تأمر وأنا أنفذ .

جذب ولده من يده ، عبث بأصابعه فى شعره القصير ، قال :

— أود أن يفك مصطفى الخط ويحفظ كتاب الله العزيز حتى لا يفسده الأولاد يا شيخ رشدي وسيكون لك عند الله جزاء عظيمًا .

عندها قلت لنفسى : حان وقتك يا شيخ رشدي ولا داعى للانتظار ، فالطريق مفروش إمامك ، وعليك أن تصوب على هدفك مباشرة . قلت :

— دعنا من هذا الأمر يا رجل هو سهل وهين وستنال كما تريد باذن الله .

قال :

— هات هاوراعك يا رجل ولا داع لف والدوران حينذاك كنت أفر وأنا فى حيرة من أمرى ، استحضرت نسوانى أقرن بين محاسن هذه أو تلك ، وأقول لنفسى : عند من نسوانك سوف تبات الليلة ياشيخ رشدي قلت :

— ما هي أخبار الخلطة الجهنمية التي تشعل النار في الأجساد
يا شيخ عثمان .

قال الراوى يا سادة يا مستمعين :

في تلك الليلة مر الشيخ رشدى قبل صلاة العشاء على دكان
الشيخ عثمان ، تناول منه قرطاسا به الخلطة الجهنمية التى وعده بها .
وشهد قبر تلك الليلة يا سادة يا كرام : الشيخ رشدى وهو يدور كالثور
فى القسرية حتى مطلع الفجر ، ينتقل من دار الى دار ، يزار ويجار
بالشكوى ، وما من زوجة من زوجاته الأربع قادرة على اطفاء وهج
وحرارة النار التى اشتعلت فى جسده .

— ٥ —

ليلة الجمعة : ليلة مقدسة ينتظرها الرجال والنساء والاولاد من
سكان بهتيم على أحر من الجبر ، تذبح الذبائح من الطيور والأغنام
والماعز ، يتصاعد فى الجو بخار اللحوم والخضار والشوربة ، تتزين النساء
بالكحل والنتف وحمرة الخجل ، تضاء الكلوبات فى مقام سيدي الأعسر
وسط القبور ، يأتى المغنى والمنشدون عصارى ذلك اليوم بالطبول
والدفوف والمزامير على ركائبهم من الحمر ، تخرج القرية — بعد عودتهم
من الفيضان واسواق المدينة المجلورة مبكرين — لاستقبالهم بالتحيات
والاشواق والفرح والبهجة ، يدعونهم لتناول غداء يوم الخميس الذى
دائما ما يكون من اللحوم السمينة أو الظفر ، وهم يمتثلون حماسا لسباع
ذلك المغنى مداح الله والرسول وراوى قصص الانبياء والمرسلين وبطولات
العرب الأقدمين .

بعد ذلك بسنوات قليلة جاء ذلك المغنى يحمل الى القرية نبا نفى
سعد باشا ، فوقف الشيخ عثمان فى ساحة القرية يهدأ ثائرة الرجال ،
ويتهم سعد باشا بقلّة الذوق والأدب والاساءة الى اولاد العرب فى أعز
ملاذهم من الشهامة والمروءة والكرم ، حين طالب ضيونا نزلوا علينا
بالرحيل من فيارنا !! أزاحة الرجال من طريقتهم ، ودقوا بأقدامهم النائرة
ذلك الطريق الترابى — وهم يحملون الفؤوس والعصى — الموصل الى
عاصمة البلاد التى كانت تمتلأ حينذاك بالمظاهرات وصوت الرصاص
وجثث الشهداء .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخويسى

الى تصارب المفاهيم فنجد ان كل ناقد على حدة يستخدم تلك المصطلحات حسب ما يفهمها هو فتنطرب ، متقاربة ومتباعدة ، مصطلحات من نوع « المنهج الاداعى » ، « الرؤية الاداعية » ، « أسلوب الكاتب » ، « لغة الكاتب » .

ولا شك ان القاموس يقدم خدمة فكرية هامة للادباء الشباب والمهتمين بالادب اذ يساعدهم في التعرف الى مختلف الاتجاهات والمدارس وابرز الاعمال التى تمثل تلك المدارس الادبية .

هذا ونشر « ادب ونقد » تباعا اهم هذه المصطلحات .

طليعية

اصل المصطلح من الكلمة الفرنسية *Avantgarde* وتعنى الصف الامامى ، ويشمل هذا المصطلح مختلف ابداعات

مصطلح نظرى فى مجال الادب ونظريته ، وقد راعى واضعاه ضرورة تجنب المصطلحات والمدارس والتيارات المحلية ، فاشتغل على المصطلحات والمدارس والتيارات التى تعارف عليها النقد والادب فى العالم ، مهمل ما لم يدخل فى نطاق حركة النقد العامة .

ولا يغنى القاموس عن الموسوعات الادبية الكبرى ، انما يشكل بايجازه دليلا وانيا الى الادب والنقد ، ويركز فى شرحه للمصطلحات على الناحية النظرية اكثر من الناحية التاريخية .

ويمكن مثل هذا القاموس ان يلعب دورا هاما بالنسبة لدارسى الادب فى المصاد والكتليات المتخصصة ، وبالنسبة لحركة النقد التى تفتقد لغة موضوعية ، الامر الذى يؤدي

صدرت الطبعة الاولى منه عام ١٩٧٢ عن دار (بروسفيشينا) - موسكو .

وضعه : تيموفيف ، توراييف .

ترجمة واعداد : احمد الخويسى .

(لم يتم ترتيب الكلمات على حسب حروفها الهجائية الاصلية ، نظرا لعدم الانتهاء من ترجمة واعداد القاموس باكملة) .

هذا القاموس هو الاول من نوعه فى اللغة الروسية ، وقد قام بوضعه اثنان من اشهر اساتذة النقد الادبى ونظرية الادب هما : تيموفيف ، توراييف . ويقع القاموس فى خمسمائة صفحة من القطع المتوسط ، ويشتمل على شرح وتعريف اكثر من ستمائة

الكتاب الطليعيين الذين عرفوا بانهم اصحاب نزعة واتجاهات يسارية في الادب والفن في القرن العشرين . وتندرج الحركة التعبيرية التي ظهرت في ألمانيا وكذلك حركة النزعة الشعاعية بنشيكوسلوفسكا تحت هذا المصطلح . فاذا رجعنا الى الاصل لوجدنا ان ظهور « الاتجاهات اليسارية » في الادب والفن ارتبط اساسا بمرحلة الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ - ١٩١٨) ، وبدايات نفاهم ازمة الانظمة الاجتماعية في أوروبا . هكذا أخذت تص وتتمد موجات الاحتجاج ضد الحرب وان كان احتجاجا عاما وجهها ، وتوافق ذلك مع الاحتجاج على ضيق اقتصادات الحياة الاجتماعية في أوروبا التي اعلنت من القيم المادية على حساب الانسان . وامتد رفض نمط الحياة الى رفض أشكال التعبير الفنية ، وادى ببعض الكتاب والفنانين الى رفض ونقد النهج الواقعي فترتب على ذلك ان قام الكتاب والفنانون بعملية تركيز تصوي على « الشكل الفني » ، هكذا سعى السرياليون الفرنسيون الى توقيض « علم الكلام » ، و « علم النحو » وخلق لغة جديدة . وبالرغم من ذلك فان الكتاب الطليعيين قد تميزوا عن فنانى « اواخر القرن » ويمثل نظرية « الفن للفن » بحساسهم لقضايا بلادهم ومجتمعاتهم الملحة .

شكلت الطليعية مرحلة مبكرة من انتاج العديد من كبار شعراء وادباء القرن العشرين

مثل يول ايلوار ، وناظم حكمت ، وبابلو نيرودا ، لكن الكثيرين من هؤلاء الكتاب قد تجاوزوا هذه المرحلة فيما بعد . وفي العشرينات ارتبط المسرح بأشكال الطليعيين ، ويمكن ملاحظة ذلك في الطرق المسرحية عند بريخت وفي مسرح بيسكانور في ألمانيا ، ومسرح ميخ خولد في روسيا .

وفي الاعوام التي أعقبت ١٩٥٦ تضاعف الاهتمام من جديد بالطليعية وذلك حين سادت وتغلبت في النقد النظرية التي رأت ان ادب القرن التاسع عشر الواقعي هو وحده الجدير بان يشكل المرجع الخصب للادب الحديث . ولقد قامت الاشكال الفنية والطرق التي ابتدعتها « الطليعية » في العشرينات بدور هام في الفن والادب ، لكن محاولة نقل وبعث هذه الطرق نقلا ميكانيكي في وقتنا ، دون النظر الى اختلاف الظروف ، تمت محاولة مستحيلة ، الا اذا اكتفينا بتقليد ما تركته لنا الطليعية .

أخيرا ، فان تقييم « الطليعية » بصورة صحيحة غير ممكن دون نظرة موضوعية لدورها المحدد في الحركة الادبية والثقافية في كل بلد وحسب ظروفه .

فصل مسرحي

أصل الكلمة في اللاتينية Actus وتعني فعل ، حركة ، سلوك . الفصل — أحد الأجزاء التي تنقسم اليها

المسرحية . واذا عدنا الى المأسى اليونانية والرومانية ، والى مأسى وليم شكسبير والمؤلفين الكلاسيكيين والرومانسيين لوجدنا ان المسرحية لديهم تنقسم الى خمسة فصول . فيما بعد أخذت تظهر المسرحيات ذات الاربعة والثلاثة فصول ، كما هو الحال عند أبسن وتشيفوف في مسرح القرن التاسع عشر ، بينما أخذت تقل بالتدريج مسرحية الفصول الخمسة .

تنتشر الآن المسرحية المؤلفة من فصلين فقط ، كما اصبح من الشائع استخدام كلمة « جزء » بدلا من فصل ، كما في مسرحية « المحطة الأخيرة » تأليف : أ.م. ريمارك، وكذلك مسرحية « في يوم العرس » تأليف روزوف . واستخدام الفصل الواحد على نطاق واسع في « الفودفيل » ، والاعمال الدرامية والتكوميدي صغرة الحجم التي تقع في مشهد أو منظر واحد .

ولقد ألح كثير من كتاب القرن العشرين على فكرة ان المسرحية ذات الفصول الثلاثة (بحكم طولها ووحداوية كل فصل) تتف عائقا امام تصوير الواقع المعاصر بدنياميكية وتمقده وسرعة ايقاعه ، لذلك دعوا الى استبدال « المسرحية متعددة الفصول » بـ « المسرحية متعددة المشاهد » وظهرت بالفعل مسرحيات من هذا النوع مثل « انسان طيب سيزوانا »

تأليف برخست وتقع في عشرة مشاهد وستة فصول إضافية واستهلال وخاتمة . كذلك مسرحية « الأرستقراطيون » تأليف ن. بوجدين وتقع في خمسة وعشرين مشهداً . ولا شك أن عملية تبديل المشاهد بكثرة يتيح الفرصة لرسم بانوراما أو منظر تاريخي شامل متعدد الألوان والظلال .

طبعة أكاديمية

الطبعة الأكاديمية هي أرقى الأشكال التي لطبع بها أعمال كاتب ما ، وتكون مصحوبة بالدراسات النقدية التي تلقى الضوء على أعمال الكاتب ودوره وموقعه من مشكلات وقضايا عصره ، وتضم . لطبع سيرة حياة الكاتب المقصود . ولابد للطبعة الأكاديمية أن تحظى على كل تراث الكاتب بشروح كافية وتضم كذلك النصوص الأصلية لتلك الأعمال ، وتوسع لتصوير على وتقيق لختلف مواقف الحركة النقدية المعاصرة من أعمال وإبداع الكاتب . وتسهل مثل هذه الطبعة عمل الناقد والدارس ، ومن المؤسف أننا لا نعرف مثل هذه الطبوعات في عالمنا العربي فيصبح على القارئ أو الناقد - إذا أراد الاطلاع بأعمال كاتب عربي - أن يبحث عن الأعمال الموزعة هنا وهناك ، ثم يبحث عن سيرة حياة الكاتب ، ثم موقف النقد منه .

أشكال الفن

يسمى الفن لأدراك الواقع المحيط بالإنسان ، بل والإنسان نفسه . وتعدد الأشكال الفنية ، فهناك الموسيقى ، الرواية ، وفن النحت ، إلى آخر هذه الأشكال التي تتميز عن بعضها البعض . فكيف لنا أن نقسم هذه الأشكال الفنية ؟ وعلى أي أساس ؟ فإذا كان السعي لأدراك الواقع من الناحية النظرية - هو القاسم المشترك بين الأشكال الفنية ، فيما يتميز كل شكل عن الآخر ؟ .

يتميز كل شكل فني عن الآخر من ثلاث زوايا ، الأولى هي موضوع الشكل الفني المعين : ويتميز كل شكل بموضوعه الخاص المحدد وبموضوعه (بالمعنى العام لكلمة مضمون) فإذا نظرنا إلى الأدب (الشعر ، الرواية ، المسرح) فسنجد أن موضوعه هو إعادة خلق جانب من النشاط الإنساني ، فيقوم الشعر بالتعبير عن الحالات والأهجة النفسية عند الفرد ، بينما تتولى الرواية وصف حياة الإنسان في علاقته بالآخرين ، وينهض المسرح بمهمة وصف الحياة الإنسانية في الحركة . أن موضوع الشكل الفني فاصل هام بين الأشكال الفنية ، ولذلك من المستحيل أن يجد القارئ رواية كاملة مخصصة لوصف مزاج أحد الأفراد ، فهذا موضوع شعر . وإذا نحن اتجهنا إلى فن الرسم وفن النحت

فسنجد أن موضوع الرسم أو النحت الأساسي هو إعادة خلق شكل الإنساني ، فلا يمكن للنحت أن يقوم بالتعبير عن الإنسان في حركته ، فترك هي مهمة وموضوع المسرح . أن الأشكال الفنية تتعدد وتختلف بتعدد واختلاف الحالات الإنسانية ، أي بتعدد واختلاف الموضوع نفسه . ومن ثم فإن هذه الأشكال مجتمعة ، ترسم صورة عامة لإنسان عصر معين : مزاجه النفسي ، وتفاصيل حياته ، حركته ، وشكله .

الزاوية الثانية هي طريقة أدراك الشكل الفني للواقع :

تنقسم الفنون حسب طريقة أدراكها للواقع إلى فنون تعبيرية وفنون جبلة .

تدرج - تحت مفهوم الفنون التعبيرية - كل الأشكال الفنية التي لم تستلهم نماذجها من الطبيعة والواقع مباشرة . وإذا كان الرسم يعيد خلق النشأة التي رآها في لوحة فنية ، كما أن النحت يجسد بالحجر جسم الإنسان الذي رآه ، فمن أين للموسيقى ذلك النغم المتسق المنسجم المحزوف في السيمفونية أو حتى الأغنية؟ أن الفنون التي لا تحاكي الواقع وإنما تعبر عنه تسمى بالفنون التعبيرية وهي فن الموسيقى ، والمعمار ، والزخرفة . بينما يطلق على فن النحت والرسم والتجليد الفنون الجميلة ، فكلها تعتمد بالدرجة الأولى على

محاكاة نماذج في الواقع والطبيعة . وجدير بالذكر أن الفنون — بشكل عام — ذات طابع مركب يتضافر فيه الجانب التعبيري والجمالي ، وكل المسألة أن أحد هذين الجانبين يتصدر العمل ويضفي عليه الطابع الاساسي وينشاء عليه ينضوى العمل تحت مفهوم « الفنون التعبيرية » أو « الجمالية » وهكذا يعد المسرح من الفنون التعبيرية (فلم يكن المسرح موجودا في الطبيعة أو الواقع ليحاكيه الفنان) بينما « الاوبرا » و « الباليه » من الفنون الجميلة .

و في مجال الادب يمكننا أن نقول ان « التعبيرية » هي السمة الرئيسية للشعر الغنائي ، بينما « الجمالية » سمة الادب الروائي ، الذي يقوم في الاساس على محاكاة حياة الانسان .

الزاوية الثالثة هي طبيعة المادة التي يتشكل منها النشككل الفني :

بهذا المعيار تنقسم الفنون الى : (فنون مكانية — نسبة الى المكان) ، (فنون زمانية — نسبة الى الزمن) .

في مجال الفنون المكانية سنجد الفنون التي يقوم عنصر المكان فيها بالدور الاساسي ، مثل فن النحت ، الرسم ، المنمنمات ، المعمار وتنبه الفنون التطبيقية والزخرفية كمناصر مستقلة نسبيا .

وتتميز الفنون المكانية باعتمادها على مادة ما ، اما أن تكون هذه المادة ذات سطح محدد (كما في لوحة الرسم) أو ذات حجم محدد (كما في التماثيل) وفي الحالتين فانها مادة صلبة .

في مجال الفنون الزمانية سنجد الموسيقى ، الرقص ، التمثيل الصامت ، وكلها تقسوم بالتعبير عن الواقع بالاعتماد على الاداء الانساني الى لفترة محددة من الزمن .

أخيرا يبقى فن السينما والمسرح وهما من الفنون المركبة التي تجمع بين خصائص الزمان والمكان في وحدة واحدة ، وعلى سبيل المثال يولف العمل المسرحي بين التمثيل (أداء انساني لفترة محددة — الزمان) والمشهد (المكان) ، أي ان المسرحية تجمع بين عنصرى الزمان والمكان . وكذلك فن السينما .

وجدير بالذكر ان البعض يضمون الادب — أحيانا — في مصاف الفنون الزمانية ، والصحيح أن فن الكلمة قسما خاصا به ، سنتحدث عنه في مكانه .

حوار مع الكاتب الجزائري كاتب ياسين حول الثقافة العمالية والمسرح الجزائري

حوار أجراه : جاك الساندرا

ترجمة : عابدة لطفى

تشبه أعمال كاتب ياسين رحم الأم الذي يتحد فيه ماضى الجزائر بحاضرها . . أن رواياته وقصائده ومسرحياته وقصصه ومقالاته ومحاضراته وأحاديثه تعبر كلها بشراسة عن الروح المقاومة لأمة وقعت عبر التاريخ فريسة لنزاع مزدوج يتمثل من ناحية في الصراع القائم بين شعب الجزائر وبين النظام الاستعماري ومن ناحية أخرى بين التناقض القائم بين اشتراكية الدولة الحاكمة وبين رأسمالية تفكير السلطة التنفيذية المتمثلة في تسلط موظفى الدولة .

امتازت أعمال كاتب ياسين خلال الاحتلال الفرنسى وبعده بامتزاج نضال الشعب الجزائرى بحب الكاتب لنجمة (نجمة) هو اسم بطلة رواية لكاتب ياسين يتكرر في معظم أعماله (وتبدأ ملحمة الحب والحرب في مايو ١٩٤٥ حين سجن كاتب ياسين في سن السادس عشر أثر اشتراكه في المظاهرات الوطنية وأدرك حينذاك اعز وأعلى شينين في حياته : الشعر والثورة . وعلى مدى عشرين عاما من ١٩٥٠ - ١٩٧٠ هام غريبا في عالمه ، منتقلا من عمل الى آخر : من الصحافة الى المرافىء ، الى الحقول ، الى الحرف اليدوية فكان المهاجر الدائم الذى لم ينقطع أبدا طوال الرحلة عن الكتابة عن قصة حبه الكبير ، قصة الأسلاف وتاريخ وطنه فكانت كتابته بمثابة قرعة السيوف والخناجر ، واستخدام الفرنسية في كتابته خارجا بها عن المألوف ، جاعلا منها أداة قتال ضد الاستعمار الذى جعل منه هو والشعب الجزائرى أبناء غير شرعيين لفرنسا .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، وأصل أعماله في الجزائر الشعائر ضد اعداء الثورة الذين سعوا وراء منفعتهم الخاصة على حساب الشعب .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل أعماله في الجزائر بين الذين سلبهم ثوار الصالونات والاخوان المسلحون انتصارهم على الامبريالية الفرنسية . ومن هنا بدأ الكاتب يطرح خلال أعماله القضايا الأساسية في الوطن العربي مثل : الهجرة ، فلسطين ، الصحراء الفريسية ... الخ .

ان أعمال كاتب ياسين هي مدرسة قائمة بذاتها تستند الى الماضي العريق لكفاح شعب الجزائر وهي في الوقت ذاته صورة للحاضر المشرف الذي يحمل في طياته بذور المستقبل المشرف .

ان تبنى كاتب ياسين الأفكار الثورية الاصلية هو بمثابة المصدر الحي الذي تنهل منه الاجيال الجديدة ، ان لفته المسرحية المباشرة يدركها العايد بسهولة وتدعو الشعب الجزائري لمكافحة الرجعية بروح ثورية . حقا ان عهد حب نجة المشبوب كان جميلا ولكنه مضى وانقضى . وقد التقى جاك الساندرا بكاتب ياسين واجرى معه هذا الحديث في الجزائر وسط فرقته الكوينية .

كيف انتقلت من كتابة الرواية الى الكتابة المسرحية ومن اللغة الفرنسية الى العربية الدارجة ؟

ليس هناك في الواقع فجوة بين الرواية والمسرح ، انها وسيلتا تعبير ويتوقف الاختيار على اللحظة والظروف التي نعيشها ومن هنا يميل الايدب الى كتابة الرواية او المسرحية او الاثنين معا ، وعلى سبيل المثال لقد كتبت في نفس الوقت مسرحية « الجنة المطوقة » ورواية « نجمة » وانتهيت منهما حوالي ١٩٥٢ - ١٩٥٣ .

هل تختلف تبعا لذلك نوعية الجمهور ؟

نعم ، لكن الكاتب لا يعمر اهتماما لهذه الأمور في البداية ثم يدرك الادر متأخرا بعد مواجهة الصعوبات في نشر الرواية او في عرض المسرحية .

استعمال اللغة الفرنسية في كتاباتك ، هل كان من اسباب اوجه الاختلاف ؟

ان الكتابة بالفرنسية تعني مخاطبة جمهور فرنسي او جمهور يتكلم الفرنسية ، فالأخر لا يتعلق اثن بالشعب الجزائري . حتى حصولنا على الاستقلال ، كانت الفرنسية هي سبيلنا الوحيد للوصول الى الشعب الفرنسي ولإزالة الفجوة بينه وبين الشعب الجزائري وحتى نستطيع ان ننقل اليه حقيقة الجزائر .

دفاعا عن الدارجة

وماذا حدث إبان الاستقلال ؟

تغير الوضع بالنسبة لمسألة التعبير وواجهتني مشكلة اللغة ، ففي الجزائر قليلون جدا يفهمون الفرنسية فغالبية الشعب أو القاعدة العريضة منه تفهم لغتين ، البربرية أو العربية الدارجة أن سكان المقاطعات الداخلية لا يتكلمون سوى هاتين اللغتين لا العربية الفصحى .

أما بالنسبة للكاتب فالأمر يتوقف عنده على الذين يتوجه إليهم بكتابته ويرغب في التأثير عليهم . إذا كان غرض الكاتب سياسى فحصر المشكلة سهل ويختلف الأمر إذا كان غرض جماليا بحتا . وبما أنى أعيش حاليا في الجزائر فإن القضايا السياسية وقضايا وطنى هى ركيزة كل أمدالى ، ومن هنا فأتى أسعى لمخاطبة القاعدة الشعبية العريضة لأن إذا كانت لنا رسالة نريد أن ننشرها فسيبيلنا الوحيد هو مخاطبة أكبر عدد ممكن من الناس .

في فرنسا أيضا كنت أسعى لمخاطبة أكبر عدد ممكن من الناس والأمر كان عيسورا هناك فكل شئ متوفر من دور النشر إلى الآلات وماعلى الأديب إلا أن يتبع تيارا معينا وبالنسبة لى فإن التيار الوحيد الذى كان بإمكانى الانضمام إليه كان تيار الطليعة الأدبية .

أن الجزائرى لا يمكنه أن يستحوذ على انظار الفرنسيين واعجابهم إلا إذا كان يملك اللغة ويعرف مكوناتها كما يجب أيضا أن يمتلك المعرفة الثقافية للرواية ولل مسرح .

كان الأمر في فرنسا سهلا للغاية أما هنا فنحن مازلنا في بداية الطريق والطريق صعب وطويل لقد استطعنا أن نتوصل لحل لمشكلة اللغة وبالتالي فإن مشكلة الجمهور العريض في سبيلها للحل أيضا لكن المشكلة التى تواجهنا الآن تتمثل في المجتمع الجزائرى الذى ليس بالصورة التى يجب أن يكون عليها ومن هنا فإن مسرحنا يواجه صعوبات كبيرة ويصطدم مرارا بالأعداء الواعين والفير واعين للجزائر الجديدة ، هنا تتمثل كل الصعوبة في خلق شئ جديد .

أن الانتقال من لغة إلى أخرى ممكن بشرط ألا يفقد الكاتب الاتصال بالشعب الجزائرى وبلغة العربية الدارجة . وللأسف الكثير من الكتاب الجزائريين من كثرة استعمالهم للفرنسية ينتهى بهم الأمر إلى الابتعاد عن

لغة العامة ، والعربية الفصحى التى يجهلها الكثيرون لا تعطى حكمة الحياة المتمثلة فى اللغة الشعبية التى اعتبرها المصدر الأول لآى كاتب ، أما والكثير من كتابنا هجر تلك اللغة أصبحت العودة إليها مستحيلة ، حتى أنا لم أستطع أن أرجع إليها إلا من خلال المسرح . والمسرح عمل جماعى فى الأساسى ، حينما يؤلف الكاتب المشاهد يستعين بأفراد الفرقة ، فإذا تعرض الكاتب لآى صعوبات لغوية فإن الممثلين يشتركون معا فى البحث عن الكلمات الأكثر ملائمة . هذا الخلق الجماعى من الصعب تطبيقه فى مجال الرواية حيث تتطلب الرواية انعزال الكاتب أمام مكتبة واستعمال الأسلوب الأدبى فى الكتابة .

تلك هى الظروف التى أحاطت بتطور أسلوبى ، تطور عاد بى الى طبيعتى الأولى فاستعدت من جديد بعد انقطاع طويل اللغة الدارجة التى كنت أتكلمها فى صغرى حتى التحاقى بالمدرسة الفرنسية .

فى مسرحيتك الأخيرة التى كتبتها بالفرنسية « الرجل ذو الصندوق المطاطى » يبدو للراء أنك تثار من الفرنسية فتعبد الى تفكيك وتزيق اللغة وكلماتها ، هل كنت عاقد العزم آنذاك على استعادة الكتابة بالعربية الدارجة ؟

لا ، التفسير لم يكن قد تم بعد . عندما كتبت « الرجل ذو الصندوق المطاطى » كنت لا أزال فى فرنسا ولم أكن أرى أية امكانية للرجوع للجزائر ولا الكتابة بلقبتها الدارسية .

كنت أكتب آنذاك عن فيثام بالفرنسية مما كان يسمح لى بالتفكير عن مزيد من الأفكار وفى « نجمة » كنت أكتب عن الجزائر الوطن ، أما فى « الرجل ذو الصندوق المطاطى » فقد استطعت أن أعبر عن عقائد سياسية أكثر تقدمية ، عقائد أؤمن بها منذ زمن طويل .

وكان موضوع فيثام هو الذى أعطانى الفرصة لتوضيح آرائى ومعتقداتى وأفكارى السياسية بوضوح أكثر . كانت فعلا بالنسبة لى خطوة الى الأمام .

تمكنت فى مسرحيتى عن فيثام أن اقترب أكثر من الجمهور بفضل تجربتى مع جون مارى سبرو الذى أوضح لى أن المسرح ليس فقط الانبهار والافتتان ، وكانت فعلا أكثر شعبية من كل مسرحياتى السابقة ، فقد كان أسلوب كتابتها يختلف عن سابقتها وكانت رمزيتها أقل ثقلا على الجمهور .

لقد استطعت من خلالها أن انتقل مباشرة الى المسرح السياسى ولاحظت أن قضايا كثيرة كانت تبدو لى من قبل غير قابلة للحل ، أصبحت اعبر عنها بسهولة أكثر ، لكن التعبير الحقيقى تحقق مع « محمد ، أحمل حقيقتك » وسوف يتضح أكثر بعد ذلك من خلال مسرحياتى عن فلسطين والمغرب ...

ما رأيك فى الفكرة القائلة بأن العامية هى لغة الكوميديا والفصحى هى لغة التراجيديا ؟

إنها تفرقة خاطئة ولناخذ الشاعر رامبو كمثال ، لقد كتب العديد من الأشعار باللاتينية ولكن هل هى هذه الأشعار التى جعلته مشهورا ؟ لا ، كان بإمكانه يكتب باللاتينية وهى لغة متينة ولكن إذا كان قد استمر فى الكتابة بها لماعرفه أحد .

والآن يطالبنا البعض بالكتابة باللاتينية كراهبو واعنى بذلك العربية الفصحى ، العربية الشكلية المكلفة الجامدة ، عربية الفقهاء والعلماء . ولكن هناك عربية أخرى وهى العربية الدارجة التى يحتقرها البعض ... وهؤلاء يشبهون فى رأى المومياوات ، أنهم لا ييغون أبد التطور ، فى حين أن اللغة تخلقها الشعوب على مدار الأيام وليس العلماء والفقهاء ، أن اللغة دائما تتجدد ، أنها الحياة .

هل استعمال العربية الدارجة فى مسرحياتك الاخيرة سبب لك بعض الصعوبات فى الكتابة ؟

هناك دائما صعوبات فى التعبير (التأليف) باية لغة كانت : فالتعبير (التأليف) هو الانتصار على تلك الصعوبة . أما فى مجال المسرح فالتأليف أسهل إذا كان ثمة عمل جماعى مشترك .

وحتى الآن أجدنى أحيانا أولف بعض المشاهد بالفرنسية ثم اترجها بعد ذلك للعربية الدارجة ، أن الفرنسية بمثابة الشكل الخارجى الذى تتخذه الفكرة أما المستمعون فيبقى عربيا وذلك لأتى أصنع أمام عينى الجمهور الذى أخطبه . أن العربية الدارجة كالتقاليد الذى تنصب فيه الأفكار التى تاتينى للوهلة الأولى بالفرنسية .

أذن فالتعبير بالنهبة لى يتخذ اشكالا مختلفة ، سواء بالفرنسية التى اترجها بعد ذلك مع زملاى الآخرين ، سواء بالعربية الدارجة مع زملاى ويحدث أيضا أن أولف وحدى الأغانى مباشرة بالعربية الفصحى .

والآن بعد مرور ست سنوات على بداية التجربة فقد اعتدت الامر واصبح
التأليف بالعربية أكثر سهولة .

لقد وجدت خلا اذن لمشكلة التأليف بالعربية ولكنها ليست الا واحدة
من ضمن مشاكل اخرى ، وهما زالت مشكلة المسرح في الجزائر قائمة .

المسرح .. الصرخة

كيف تبرر عدم نشر أى مسرحية من مسرحياتك بالعربية
الدارجة ؟

ان مسرحنا يطرح قضايا جديدة في حد ذاتها ولان الأوضاع تتغير
وتتطور فان النصوص التي عرضناها عن الهجرة في «الحمد ، أحمل حقيبتك»
وعن فلسطين في «حرب الألفى عام» تعتبر نصوصا تقريبية . انه المسرح
السياسي يتطلب تغييرا مستمرا ، فمما زالت تلك القضايا السياسية متاجرة
وليس بإمكاننا معرفة متى وكيف ستنتهي الأمور وكلما درسنا الأوضاع كلما
تعمقت في نظرتنا وتحليلنا لها وبالتالي تتجدد رغبتنا في تجديد كلمات المسرحية،
اما اذا كان النص مكتوبا يصبح التفسير فيه مستحيلا لان النشر يعطيه شكلا
قاطعا ونهائيا . بإمكاننا ان نكتب النصوص وننشرها ولكن نتقصنا الوسائل
الى جانب ان ذلك يستلزم مدى التفرغ الكاهل للكتابة في حين ان العمل مع
الفرقة يمتص كل وقتي ، فاستمرار الفرقة يتوقف على مدى الاهتمام بها
وبالذات اننا نواجه نقصا في الأدوات والطاقات البشرية فلجأ الى تسجيل
أعمالنا لتضمن الانتشار الأسرع والكبير لأعمالنا المسرحية والفنية .

بمن تأثرت في المسرح بخلاف سيرو . وهل التقرت ببريخت ؟

قليلون الذين تأثرت بهم . اما بالنسبة لبريخت فلا يمكن للمرء ان يعرف
مسرحه ولا يتأثر به ولكن في الواقع لم يكن له تأثير كبير على لآتي كنت بالفعل
قد اخترت طريقى قبل ان اعرفه فقد كان من البديهي ان اعمل بالمسرح
السياسي ولأن مسرح بريخت آنذاك كان مسرحا سياسيا مباشرا فقد ثبت
خطاى على الطريق الذى اخترته ، لكن بعض ما عند بريخت يختلف عما
لدينا وفي الحقيقة انا اخذ بكل نظرية بريخت واختلف معه في بعض النقاط .

فى رأيك ما هو دور المسرح السياسى في الجزائر حاليا ؟

بما اننا نعيش في مجده يحاؤل النهوض بنفسه من جديد فان وسائل
الاتصال المتتلى في وسائل الاعلام ومختلف الفنون تلعب دورا هاما واساسيا
في خلق الوعي لدى الجمهور .

ويعتبر المسرح من أقل الوسائل الإعلامية تكلفة ومن هنا تأتي أهمية دوره حالياً .

إن المسرح الذى نقدمه يفرض تغييراً فى المفاهيم القديمة للمسرح لأننا لا نقدم عروضاً تقليدية كالفرق الأخرى . مسرحنا بمثابة نقطة تحول فى المسرح الجزائرى ، ولعروضنا طابع خاص يتميز بالحركة والحيوية والاقتصاد فى الوسائل ، أن مثلنا على سبيل المثال يؤدون أكثر من دور فى المسرحية معتمدين على ابدال الملابس فوق خشبة المسرح كلما تطلب الدور كما أننا نعتمد على الفليل جداً من الملابس والاكسسوارات .

هناك فرق جيدة من الشباب تتبع نفس أسلوب عملنا وتلقى اقبالا معقولا وتكون تلك الفرق مسرحاً خاصاً غير منظم ، يسمى خطأً بمسرح الهواة . أن معظم هؤلاء الشباب يؤمنون بالثورة ويسعون من خلال أعمالهم للكشف عن أعداء الثورة ، عن المشاكل الحقيقية للجزائر ، عن فساد النظام والظلم الذى يسود المجتمع ، وكلمة « هاو » لا تحمل فى معناها تلك الظواهر ، أن كلمة هاو تفكرك بفرق الهواة فى أوربا التى تدارس المسرح كهواية لا تختلف كثيراً عن هواية الصيد . أما هنا فالمسرح صرخة عالية يسمى من خلاله الشباب المثقل بالمشاكل لتغيير الأوضاع التى يضيّقون بها .

ويعتبر المسرح من أقل وسائل الترفيه والاتصال تكلفة ولا يتطلب كالمسرحيات مصادر تمويل كبيرة ، فمن الملاحظ أن فرقة مكونة من ثمان أفراد لا تلاقى صعوبة فى إقامة عرض مسرحى بقليل من النقود أو بلا نقود على الإطلاق ، فقليل من الملابس والاكسسوارات يفي بالفرض .

ولقد اتبحت لنا الآن إمكانيات جديدة بعد أن تمكن المسرح من الخروج من قوقعته ومحاربه ، إذ أنه فى الماضى كان مقصوراً على ثلاث أو أربع مسارح فى الدولة وحيث كنا نجد دائماً نفس القلة القليلة من رواد المسرح المتمثلين فى البرجوازية والبرجوازية الصغيرة . أما أيام الاحتلال فقد كان المسرح فى غاية التواضع ولا يتعرض للأحداث الجارية ، كان مجرد وسيلة للهروب من الواقع ، أما الآن فالوضع يختلف ، ومع ذلك فمسرحنا ليس على أكمل وجه وخاصة أن الدولة لم تحدد بعد الخطوط العريضة لسياسة العمل المسرحى .

إن الدور التربوى والتعليمى للمسرح كبير جداً ، لأنه قبل كل شيء وسيلة لتأهضة الاستعمار ويرتكز الدور الكفاحى فى طرح المشاكل الحقيقية للوطن . وبالرغم من مختلف المصاعب والانتقادات فإن فرق الشباب تزدد كالفطريات .

أما بالنسبة للإمكانيات الجديدة فمصدرها بعض الوزارات والجمعيات
الأهلية ، بالإضافة للجهود المحلية والفردية .

هل لك علاقات بمسارح العالم الثالث ؟

ليس بالقدر الكافي ، ليست لنا في الحقيقة اتصالات مباشرة ومستمرة
بمسارح العالم الثالث وتتحصر كل علاقتنا بهم في مشاهدة عروض الفرق
الزائرة للجزائر العاصمة .

وبالرغم من أننا نجهل الكثير عن الدول المجاورة لنا إلا أننا نعلم
أن هناك في دول أخرى فرق تتبع نفس أسلوبنا وطريقنا في العالم الثالث
التي حصلت على استقلالها مؤخرا وكذلك في أمريكا الجنوبية وفي كل مكان
حيث توجد صراعات بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، هناك أشكال
مسرحية قريبة جدا من مسرحنا . وليس غريبا أن نلاحظ تقاربا بين
أعمالنا وأعمال بعض العناصر الثورية في فرنسا وفي ألمانيا الغربية
وهم أيضا يرون أنفسهم في مسرحنا ويرون أوجدا تشابه كبير بيننا وبينهم .
مما يؤكد أن هذا النوع من المسرح يمثل اتجاهها عاما في العالم كله .
وبما أن هذا المسرح أصبح أداة كفاح ونضال في وجه الاستعمار فلقد حدد
لنفسه إشكاله الخاصة التي تتميز بالبساطة وسهولة الانتقال والليونة وقلة
التكاليف .

هل فرقتك : « الحركة الثقافية للعمال » ، هي فرقة محترفة ؟

أنا نحارب كلا من الاحتراف والمهوية ، فالاحتراف يؤدي الى
البطالة المقنعة . عشرات من الممثلين في المسرح القومي الجزائري لا يفعلون
شيئا بالمرّة ولا يصعدون على خشبة المسرح على مدى سنين ويتلقون مع
ذلك أجورهم ، لقد أصبحوا مجرد موظفين يتلقون كل شهر راتبهم
مما أدى الى ضعف مستوى الأعمال الفنية . كل هذا يعجل بنهاية الفن .

هل تتلقى فرقتك إعانات مالية ؟ وكيف استطاعت أن تبقى على
الساحة ؟

أنها في الواقع مشكلتنا الأولى لأننا لا نعرف الى متى سنصمد ونبقى
على هذا الحال . أن موقفنا حاليا حرج جدا وخصوصا أن الإعانة التي
كنّا نلقاها من وزارة العمل ستقطع ابتداء من هذا العام . أن تجاربنا

الماضية اثبتت لنسا اننا بإمكاننا ان نفعل الكثير وقد قررنا على كل الاحوال ان نكمل الطريق وسنستمر في اعمالنا بكل الطرق المتاحة .

هل للموسيقى والغناء والرقص مكانا في أعمالك المسرحية ؟

تلعب الموسيقى والأغاني دورا كبيرا في المسرحيات لأنها تصل بسهولة للجمهور ولا يجب أبدا ان نفضل الموسيقى والأغاني عن المسرح فهنا العناصر المكتملة للعمل المسرحي لأن الأغنية عامل مكمل للعامة . من هنا فأتى اهتمام بادخال الأغاني الشعبية القديمة والحديثة في مسرحياتي ، كما اننا نؤلف بأنفسنا بعضا منها ، أما الرقص فلم ادخله بعد في عروضي .

ما هي نوعية جمهورك ؟

يمثل الجمهور انتصارنا الكبير ولناخذ كمثال مسألة اللغة الدارجة ، لقد استطعنا من خلال اعمالنا ان نفرض اللغة الدارجة ومعظم الفرق الآن لا تستخدم في عروضها الى العربية الدارجة حتى المسرح القومي الجزائري مع بعض الصعوبة والرغبة في العودة لمسرح الصفوة ولكنهم مجبرون على استخدام العامية لأنها لغة الحياة اليومية الفنية في تعبيراتها .

بدأ نشاطنا منذ ست سنوات واستطعنا ان نجذب أكثر من خمسمائة ألف مشاهد ، أي أكثر من المسرح القومي الجزائري منذ نشأته ، ويحدث أحيانا ان يجتذب عرض واحد حوالي عشرة آلاف متفرج وتبتد اعمالنا الى قوى الثورة الزراعية وشباب العمال في عنابة مثلا .

اننا نخاطب جمع الشباب العاملين لأن الشباب يمثل الغالبية العظمى . لقد استطعنا ان نثبت من خلال عروضنا امام الفلاحين والعمال ان قوى الرجعية المثقلة في الاخوان المسلمين ما هي الا قلة لا شأن لها رغم ادعائها القدرة على الارهاب ، هؤلاء العمالقة (البطشايات) يفقدون هيبتهن في صالات العرض حيث يطردون في اغلب الأحيان أو يتركون أماكنهم من انفسهم ، اننا نضعهم امام عجزهم ولكنهم يثارون منا بعد ذلك بشكل آخر . تظهر الجزائر الحقيقية وسط الجمهور ويخفى الوزن الحقيقي للشباب قوى الرجعية .

ان الناس ياتون لمشاهدة العروض المسرحية اذا خاطبناهم باللغة التي ينتظرونها ونحن نحاول ان نعبر من خلال مسرحياتنا عما يدور في أذهانهم .

هل تقومون بالدعاية لأعمالكم قبل العرض ؟

يتوقف كل شيء على الإمكانيات المحلية ، على المزاج الحسن أو السيء للسلطة وعلى الأصدقاء الذين نجدهم أو لا نجدهم . اننا نتبع عادة أسلوب الملصقات وتقوم أحيانا الفرقة بعرض ساخر في الشوارع كدعاية للمسرحية ونستطيع اجتذاب كثير من الناس الذين يملون الفراغ الثقافي . وليست هذه هي مشكلتنا الأساسية وإنما تنحصر مشكلتنا الأولى في أولئك الذين يرفضون هذا النوع من المسرح ويحاولون هدمه بشتى الطرق ، فكم من مرة منعنا من العرض وكم من مرة تعرضنا للمضايقات الخفية حتى نتوقف التمثيل وننتلش من على الساحة وبالرغم من ذلك وكما قلت قبلا استطعنا اجتذاب الكثير من المشاهدين أكثر من المسرح القومى الجزائرى نفسه ولذا فقد قررنا ان نكمل الطريق ، ان الموقف سينأزم اذا توقفنا عن العمل ولكن اذا استطاعت قوة ما ان تنهى وجودنا فان هناك فرق أخرى ولن يمكنهم التصدى لكل الفرق الموجودة .

المسرح .. العمل

كيف تعرف علاقتك بالسلطة ؟

ليست السلطة كتلة متجانسة ونحن لنا اصدقاء واعداء فى السلطة واذا كنا قد استطعنا ان نبقى الى الآن فذلك لأن اصدقاءنا أكثر من اعدائنا ولا نقل من ذلك من شأن اعدائنا ونحن ندرك تماما ان لهم أساليبهم الخفية لا يذاتنا . وتمثل الصعوبات التى تواجهنا كل العقبات التى تعترض طرقنا لأن صياغة هذا المسرح فى حد ذاته صعبة ، الى جانب اننا نقدم عروضنا مجانا وفى الأوقات الحرجة نطلب دينارا او دينارين . وبما اننا كنا نتلقى اعانات خارجية فقد تحاشينا الى الآن فرض رسوم دخول .

وبما ان الجزائر قد اختارت طريق الاشتراكية فعليها ان تعطى الثقافة مكانتها وكذلك المسرح كما يجب مبدئيا ان تستمر الدولة فى مدنا بالاعانات ولكن من وكيف هذا ما لا نعرفه الى الآن .

ما هى فى رأيك وظيفة المبدع فى بلد يشهد تحولات ثورية ؟
ان دور اى مبدع هو المشاركة فى الثورة ورغم انه دور محدد اساسا الا انه ليس سهلا .

فاستيعاب أبسط الأشياء لا يعنى انها سلة التنفيذ . انه دور تلميذى فالمبدع عليه ان يعبر عن مشاعر الجماهير ، عليه ان يخاطبهم ويوضح لهم الحقائق وانه يسير بهم قدما الى الامام .

لماذا اتجهت في مسرحياتك لمعالجة القضايا العامة في العالم
وأهملت قضايا الجزائر الوطنية ؟

ان كل القضايا تتداخل ، لقد بدأنا مثلا بقضية الهجرة ولا يمكن ان
نتعرض لقضية الهجرة ولا نتكلم بالتالى عن الجزائر والمهاجرين
الجزائريين لأن الجزائر تمثل الجذور الحقيقية لتلك القضية واذا تعرضنا
للمغرب العربى فلا يمكن ان نغفل الجزائر لانها جزء من المغرب
العربى واذا تكلمنا عن تاريخ المغرب وما تمثله الملكية المغربية وكفاح
الصحراوي وعبد القادر وعبد الكريم واذا ربطنا كل ذلك بالأحداث
الجارية فاننا لا نبعد كثيرا عن الجزائر لأن كل ذلك يتعلق مباشرة بالجزائريين .
ونفس الشيء بالنسبة لقضية فلسطين ، يبدو لنا ظاهريا ان القضية
لا تمس الجزائر في شيء ولكن هناك في الواقع قضايا مشتركة ما بين
الشعب الجزائري والشعب الفلسطيني مثل قضية اللفة والحرية والوطن،
ان كفاح اى شعب من اجل التحرر سواء في فلسطين او في فيتنام او على
بعد عشرين الف من الكيلومترات تعتبر قضية الشعب الجزائري ايضا .

كما ان عقد المقارنة يساعدنا في التوصل لمعرفة اسباب نجاح
البعض او فشلهم في الحصول على الاستقلال . استطيع ان اقول ان
القضايا العامة التى اعالجها في مسرحياتي تخص ايضا بصورة غير مباشرة
الجزائر .

وقضايا الجزائر ذاتها ؟

من الطبيعى ان نعالج مباشرة قضايا الجزائر الداخلية لكن ذلك
صعب التنفيذ لأن الجزائر كتلة مشاكل . لم تمر لحظة من تاريخ الجزائر
دون مشاكل ومن هنا تاتي صعوبة اختيار نقطة البداية . اذا اردنا ان
نجمع مشاكل الجزائر في مسرحية واحدة لاستغرق منا الأمر عشرين عاما
لتأليفها . الى جانب اننا يجب ان نتوخى الحرص لاننا سنخل بدون شك
في صراع مع السلطة . لنفترض اننا قدما مسرحية عن الطبقة العاملة
وظروف حياتها حاليا ، بالتأكيد ان مسرحية كهذه ستعتبر ضربة قاضية
لأعداء الثورة ولن يتقبلوها بسهولة بالذات انهم متضايقون منا مسبقا
ولا يرغبون حتى في السماع معنا .

لكي نتطرق لمواضيع شائكة بطريقة مباشرة يجب ان نكون اكثر قوة
وان يكون لنا سند وهو ما سوف يتحقق مع الزمن .

هناك فرق تعالج فعلا مواضيع من هذا القبيل كقضية الانحراف
او قضية المرأة العربية ونحن ايضا بدأنا العمل في مسرحية عن وضع المرأة

العربية ، انه عمل شاق اذا وضعنا في الاعتبار صعوبة التأليف والعرض، وخاصة اذا كانت المجموعة ليست على المستوى المطلوب نجد صعوبة في اخراج المسرحية وفي ان يستجيب الجمهور . وبمجرد ان تجهز المسرحية يتحدد عرضها تباعا لحاجة الجمهور الأولية . بإمكاننا ان نكدس المسرحيات في الادراج او ان نعرضها على بضع مئات من المشاهدين ، ولكن ليس هذا هو العمل المطلوب ، يجب ان يكون العمل على مستوى عال من الجودة وانا افضل عرض مسرحية واحدة يستجيب لها مئات الملايين من المشاهدين عن تكريس مسرحيات لا تهم الا مئات من المفكرين . اننا لا نقدم عروضنا الا اذا دعت الحاجة اليها ، فمشرحنا ليس كالمسرح التقليدي ، انه يتميز بخصائص معينة تبدو واضحة من اسم الفرقة : « حركة الثقافة العمالية » ، اننا نعتبر المسرح كالعمل ، لا كمهنة ولكن كعمل دائم ومتواصل . اننا لا نل من عرض مسرحية واحدة طوال ثلاث سنوات ، في حين ان المسرح البرجوازي الذي لا يهمه ان ييس اعماق المشاهدين يعتبر المسرح مفامرة يعيشها المثلون لمدة شهر او اثنين ثم ينتقلون لعمل آخر . اذا اتخذ المسرح شكلا منظما مع كل الامكانيات المتاحة والموعودة سيستطيع ان يجمع ما بين العمل الجاد المتواصل وما بين الفرق الجيدة التي بإمكانها ان تمس وجدان الجمهور العريض وتثير افكاره .

ما هو الوضع الثقافي في الجزائر بعد ستة عشر عاما من الاستقلال ؟

حدث التحول بصعوبة بالغة . لقد انتقلنا من وضع غير طبيعي الى وضع آخر ليس بعد بالطبيعي . هناك ضعف في المستوى الثقافي بل ويتدهور المستوى من يوم لآخر ذلك لان الثقافة تقترب بالسياسة والاقتصاد . ومن هنا فان قضية مكانة الكاتب وفعاليته في مجتمعه ما زالت قائمة وليست هناك دوريات ولا وسائل تعبير كافية لادراك الوضع الحقيقي للكاتب . الى جانب اننا مازلنا نعاين من مساوئ الاحتلال الفرنسي الذي ساهم في تشويه فكر الكثير من كتابنا .

ما هي مشاريعك للمستقبل ؟

اننا نسمى بكل جهودنا لتنظيم انفسنا بشكل جديد ونال ان نستمر في عملنا الذي شرعنا فيه ، وان نصل الى الولايات التي تجهل اعمالنا . اننا ننتطلع للمستقبل بكل امل . فالجزائر في اوج شبابها الآن ، تسعى للامام بفضل جهودنا . ومن صفات الشباب انه يأمل الكثير ويحلم بالكثير والطريق ممتد امانا لنحقق احلام الجزائر في البناء والتقدم .

أثارتنا.. بين الثمير والتجديد والإصلاح

د. على نبيل وهبه

التي شرعت هذه القوانين لحماية الضعفاء من سطوتهم ولكننا نبدأ بتطبيقها على الضعفاء وصغار المذنبين .

للك لم أعجب عندما رأيت تطبيق قاعدة الفكر المقلوب هذه في مجال الثقافة والفنون ولكنني فقط أسفت كثيرا لأن تطبيق هذا الأسلوب في مجال الفكر والثقافة عواقبه وخيمة وأثاره الضارة يصعب محوها بسهولة لأنها نقش على صفحات النفوس ومراث فكرى تتناوبه الأجيال مقلوبا ومشوها .

وعندما صارت القاهرة قبيحة الوجه تبلا القذارة شوارعها وصنعت بها مياه المجارى ما صنعتها مياه البحر بفينيسيا والناس لا تصدق أن هذه عاصمة حضارة السبعة آلاف عام .

تصحيح الشكل بالانضباط .. وبدلا من أن نبدأ الانضباط من الأجهزة صاحبة سلطة التخطيط والتنفيذ ثم المؤسسات الشعبية ثم ينتهى الأمر بشكل طبيعى الى الشارع ويسطاء الناس ... يبدأ الانضباط من الشارع مباشرة وتنفذه أجهزة هي أحوج ما تكون في صميم نظمها الى الانضباط .

وعندما نتدين يكون أول ما نفكر فيه ويدور حوله الجدل والصراع هو الشكل ... شكل اللحية أو الثوب وتجادل ونقتل حول هذه الأمور تاركين أعين قضايا الانسان التى عنيت كل الأديان بملاجها ... مشكلات العدل والحق والحرية ... ، وعندما نطبق القوانين الرادعة والمقابضة لا نطبقها على الرؤس الكبيرة

لأننا شعب محدود الموارد ونعيش في مظهر زائف لاقتصاد الأغنياء ... ولأننا تمودنا في سنوات الانفتاح المبهره على أسرع الحلول وليس احداها على المدى الطويل ، ولأننا بدأنا نتعلم أن المحوثة واليد الممدودة أسرع لعلاج مشكلاتنا من زيادة جهود الانتاج وعدالة توزيع عائد هذا الانتاج والقدرة الدائمة على نهيته من أجل حياة أسعد وحرية أعظم وإنسانية بلا وصاية أو تبعية .

لأننا نعيش هذه الحياة أصبح طبيعيا أن نفكر بطريقة مقلوبة نبدأ من النهايات وننتهى بالبدايات ، يميننا الظاهر قبل الجوهر ويظهرنا الشكل حتى لو هبط المضمون .

فمثلا عندما تسود الفوضى وتهتر المعايير نفكر بسرمة في

فكر المسئولون في حل
بالقاعدة الجديدة للفكر المقلوب
وحسب القواعد المعكوسة
وبدلا من البدء بحملة قومية
كبيرة في حجم هذه المسئولية
الحضارية ... بدلا من أن
نبدأ بتجميل بيوتنا وحواريها
وشوارعنا ومؤسساتنا العامة
ثم تكون اللبسات الأخيرة على
مواقع الجذب السياحي كالقلعة
والهرم بعد أن تكون قد مهدنا
الحياة من حولها فنسعد المواطن
في بيته وخارته وشوارع
وعاصمته قبل أن نسعد
السائح بالقلعة أو الهرم .

بدانا بالقلعة رغم أن
الحواري على بعد أمتار من
حولها تميزني في مستوى
يجعل كل من يراه يشك أن
القلعة وألف قلعة مثلها لن
تقع أبدا بأن هذا شعب
يعيش على مستوى العصر
أو أنه سليل حضارة اللهم الا
إذا كانت أهدافنا الانفتاحية
لا يعنينا الا تأكيد الصورة
السياحية التي تدر دخلا حتى
ولو كانت من أهم ملامح هذه
الصورة المسالفة قاتلة الجمال
عند الهرم وخلقها المصري
الحاق القديمين يخوض في روئها
ويده تحك جلده من تحت ثوبه،
أو القلعة العظيمة ذات القباب
الفضية وهي تغوص في بحر من
العشش المحطبة وأكسوام
القبالة وأسراب الدباب ...
الله أعلم بالنسوايا ولكن

مما لا شك فيه أن تناول الامور
بهذه الصورة الشكلية يؤدي
بالضرورة الى الوقوع في اخطاء
فادحة مثل تسليم هذا الأثر
النقيس الى مجموعات من غير
المختصين للقيام بعملية
تجميل .. والخلط هنا بين
الترميم والتجميل كبير فالتجميل
يناسب الاتجاه السائد في
الفكر وهو عملية « المكياج »
السطحي الذي يعتمد أساسا
على التزييف أما الترميم فيعيد
كل اليمسح عن التزييف فهو
تأصيل وتثبيت حقائق ومعطيات
ثقافية تاريخية .. ولا يبرر
هذا الخلط الخاطئ تلك
الشعارات التي طرحت مثل
شباب مصر يجبل وجه مصر
... أبدا ... الحرص على
تاريخ مصر ... وراث مصر
.. وحقيقة إبداع الإنسان
المصري هو المطلوب ... أن
يتولى الترميم متخصصون أكفاء
على مستوى هذا العمل
العلمي الخطير هو حب مصر
الحقيقي سواء قام به مصريون
أو خواجات أو أي من كان ..
أنه عمل علمي لا يتصدى له
سوى أكفا القادرين عليه ...
حقا نتمنى أن يكون القادرين
عليه هم أبناء مصر ... ولكن
أن يتم هذا العمل الخطير
بنفس الأسلوب الذي نجبل به
الكباري وأسوار الحدائق
والأرصعة وأن نسبح لكل قادر
على حمل سطل الألوان في يد
والفرشاة في اليد الأخرى أن

يتناول وجه مصر « بالتطيش »
فهذه جريمة يؤدي اليها الجهل
ولا أستطيع أن أتصور أن ما تم
في القلعة هو عمل علمي لكنه
عمل اعلامي ودعائي يحث
أحذر من تكراره بنفس الأسلوب
في مواقع أخرى ... أن القلعة
اليوم بعد هذا التجميل الإعلامي
- ولا أقول الترميم - قد
بقرت أحارنها والسبب بسيط
... أن السادة المجهلون
يفكرون بأسلوب - نقاشي
الديكور - فتكون النتيجة
اختيار هذا اللون الغني للقباب
وأطراف المآذن وهي الأجزاء
العلوية في القلعة والتي تشكل
سماء القاهرة الفضية خلفية
طبيعية لها فتكون النتيجة
الحنينة والتي يحسها أي
متلق ويدركها أي مبتدئ في
الدراسات الفنية .. هي ضياع
الشكل في الأرضية لتبائل
اللونين لون السماء ولون
القباب ولعل هذا المثال على
التعجل والعشوائية التي تتم
بها أنشطة كثيرة في مجالات
الفكر والفن يدعوننا الى أن
ننادي بالتفكير بأسلوب علمي
وأن نطرح مشروعاتنا الجمالية
للتقاسم الموضوعي بين
المختصين قبل أن نطبق قواعد
الفكر المقلوب هذه على مجالات
مجالات الثقافة ... ولعلنا
مما نتدرك الاخطاء قبل
وقوعها فننقل ما يمكن انتقاذه في
هذه النقوش الثقافية العامة .

من عروض الموسم الصيفي لمسرح الدولة

ناصر عبد المنعم

في القاهرة: "سكة سفر" في المسرح المصري

(تيمة) عرضة تريد هذا التجاوز عمقا ، ذلك انها تيمة قديمة قدم الانسانية ومستمرة باستمرارها ، هي الحياة - الميلاد - الموت . وللهولة الاولى تبدو لنا هذه التيمة مكرورة ومملة ، ولكن المؤلف نجح في صياغتها على نحو شائق وممتع بتعميق الصلاقة بين رمزين - واضحين في دلالتهما - هما « الداية » و « المذابة » اللذين تجمعهما ارضية مشتركة وتشكل بهما صراعا جذليا .. الفكرة ونقيضها - الفخر منقصل عنها - وانما النابت من احشائها حاملا عوامل فئائها ، انها « الداية » التي تولد « لذاية » وترفض أن تكون استمرارا لتريدة الموت كما تصر لهما لمز مكتفية بنفسها - وانما طامحة لامتلاك ابنتها -

النص ، عرض به الطغس موضوع التماثل الدرامي « الزار » . يتجاوز محدد الفيل هذا الى سكة سفر التي تحل فيها الدراما « الفصل » محل التماثل والوعظ والكشف وان امتدت بعض هذه الظلال ، واهنة ، في شخصية الصفي والذي يقطع الحدث الدرامي ، ثم ينغمه في اتجاهات اخرى اخرى تعمقه فعلا ، ولكنه (الصفي) يظل وافدا من من خارج السياق الحكم الذي بدا به المصرض على كل المستويات . والدراما - حين تبني جيدا - تعلق بدرجة كبيرة بمثل المخرج وتجد مكانها في وجدانه بشكل يصعب معه اقتراب الكاتب من الصياغة الدرامية المراقية جزءا هاما من تحقيق رسالته الانسانية والفنية معا .. واذا كان هذا التجاوز شيئا يحسب للمؤلف ، فان

نادرا ما يتحقق لمصرض مسرحي مصري القدرة على خلق دراما حية مشبعة - بشكل عضوي - يروى كاتبها واطروحاته المختلفة ، دون المساس ببناء هذه الدراما باتهام افكار المؤلف بما لا يحتمله الحدث والنسيج الداخلي للعمل .

وقد استطاع الكاتب « محيد الفيل » ان يحقق هذه الامكانية بمقدرة واضحة وببهاره ملموسة يتجاوز بها مسرحيته السابقة « دقة زار » والتي دفع فيها بافكاره عن طريق شخصية مقحة « الفكتور المثلث » ليواجه ظاهرة الزار ويحللها تحليلا سيكولوجيا وسوسيوأوجيا بطريقة النشرة الخطابية التي لا ترقى لمستوى آخر - درامي - مقابل ، وموجود في

و « محمد المسابق » تؤكد كيمثل واعد ومتنوع . اما « يوسف رجائي » « زيلة » فكان كثير الخروج عن النص بشكل اثر على متابعتنا للعمل وجعله - كيمثل - منفصلا عن الصياغة الكلية للمعرض .

و « سوزان حامد » « الفتاة » مهتلة محدودة الامكانيات يعوزها المزيد من التمرس والتدريب على الاداء التمثيلي والحركة على خشبة المسرح والاحساس بالانقياس .

ان مسرحية « سكة سفر » جاءت لتسد فراغا كبيرا في الموسم الصيفي الضعيف لمسرح الدولة، ولتثبت ان الدراما القوية والراقية قادرة على ان تبس وجداننا، وتدفع عقولنا الى صفوف المدافعين عن الحياة ، على نحو ما كشف عنها « محمد الفيل » حبسها الكثيفة ومنحها مدلولاتها في الخصب والمطاء الصادق والاستمرار . انها - بحق - سكة سفر للمسرح المصري ، ربما تكون هي سكة السلامة .

« ناجي كامل » في خلق عرض متالف في عناصره ، متناغم في ايقاعه وسط تقابل محكم بين عنصرى الصراع الاساسيين « الموت والحياة » على مستوى المكان واللون والتشكيل والنغم الموسيقي وبفهم واع لجذلية هذا التقابل ، واجادة في توظيف العناصر الشعبية والتي تبدت في الديكور الذي صممه « مصطفى الشرقاوى » ، ولى الجوق الثمبى والفرانيم الموسيقية المرتبطة بالوجدان المصرى، وفي التشكيلات الحركية و (الود) العام المقل بمرارة الصراع ، وحلاوة القانون الذى يحكمه والحاصل لتباشير الحلم - الحياة - حيث الخصب والافخار .

اداء متميز وبسيط « لآلام الجريتي » « الدابة » ، وقدره واضحة « لفتحية طنطاوى » في تجسيد دور « الدابة » بعمق وقوة - بالغت فيها احسانا - ، وازافة حقيقية « لسامى مغاوى » الى ادوار « الصحفى » و « زين »

المستقبل - ولكن المستقبل يلوح للابنة « الدابة » كل لحظة ، ويتجلى واضحا في « زين » الفلاح الذى يرفض ظلم ياشوات الانقطاع، وينغم للنورة عليهم ، فترد قتيلا بايدى الهجاة ، وتجده ايضا في « محمد العابق العربى » ابن البلد « الجدع » الذى يكسب قوته من عرق جبينه ، ويرفض الدخول في السائد المخط حيث قوانين السوق والبيع والشراء ، ويجد مكانه هناك على خط القناة مدافعا عن الوطن فيسقط شهيدا بعد ان يسلب كل مقومات الدفاع عن نفسه وعن ارضه . . ويترك هيبته نهبا للنموذج الطالع من ركام الانحطاط « زيلة » المتكرر بالمال . . العاجز من تحقيق حلمها في الاخصاب . . في الحياة ، وتبقى الدابة والعبيسة في انتظار الحلم الخصب بديلا للعقم ، والحياة في مواجهة الموت .

هذه الصياغة المتميز تلكالكتاب تجانست معها حسابيةالمخرج

في الإسكندرية: "ولاد الإيه" .. وجواب

و « جواب » تأليف « ناجي جورج » والعرضان من اخراج « عبد الغفار عودة » .

في مسرحية « ولاد الإيه » يلتقط المؤلف فكرة لكيوتولامة ويمصنها في قالب خيالى ، في زين تضيق فيه الصدود بين واقعا المعاش وبين الفانتازيا . وتصيح فيه التحولات التي

مسرح « سيد درويش » مثلا لنطاق المسرح ، مثلا كان في القاهرة خلال الفترة الماضية التي غابت فيها فرق الدولة . قدم المسرح عرضين من نوع الكوميديا الاجتماعية الراقية التي تقابل كوميديا الهزل والأسفاف ، وهما « ولاد الإيه » تأليف (المحمد الجاجي) «

في الموسم الصيفي انتقلت معظم فرق المسرح التجارى - كالكادة - بعروضها الى الاسكندرية ، حيث تزدهم المدينة عن اخرها بالمصطافين ويبلغ الموسم الصيفي شذيد الغلاء - لروته . . ووسط هذا الهجوم التجارى انتقل المسرح التجبول بعروضه الى

تصيب المجتمع اقرب الى انقراض العقولية .. فالمسرحية تدور في نادى اقام اعضاؤه - ولاد الابيه - مقابر فضبه للكلابهم، وهم يتحسبون من خطر يتهددهم ويتمثل في أن الاحياء ساكنى مقابر (البشر) قد ضاقت بهم المقابر ، وقرروا الزحف الى مقابر كلاب اولاد الذوات .. الذين أصبح عليهم التضامن لمواجهة هذا الخطر الفوقائى مع ملاحظة أن كلية أبناء السفح الأمريكى مدفونة في مقبرة ناديبهم .. وتبضى المسرحية وسط الديكور التجريدى للبقرة الفاخرة لتكشف ملاحظات مختلفة ومتعددة ، تلج وتصرح .. تنكت وتبتك ، يغلغلها صوت « عدلى فخرى » وأداؤه الواحى لأغاني كتبها الشاعر المتميز « هدى عيد » ، أغاني مليئة بالسخرية والفضح المبرور .

وإذا كان المؤلف قد أجاد اختيار موضوعه إلا أن معالجته لم ترق الى مستوى هذا الاختيار ، وقد أكد هذه الفارقة أداء الممثلين الضعيف والمنتقد الى الحماس والوعى فجاء أدائهم ياهتا أشبه بموظف يؤدي عمله بثقل وميل شديدين ، ومن لحمس منهم وقع أما في المبالغة « جمال الشيخ » في دور (الحفار) القور أو في الابتذال « محمد أبو العينين » المسئول . وهذه أمور يتوقف عليها نجاح أى عرض

مسرحى . وقد نجح المخرج في إشراكنا في هذه المسألة الهزلية المشهد الآخر بوضع منصة المسئول في منتصف المسرح مع اضاءة صالة المتفرجين ، ولكن ضاععت الجهودات مع الممثلين فى التحسين ومن هنا جاءت « ولاد الايه » مشروع لم تكتمل له مقومات النجاح فلم تتضافر عناصر العرض الأساسية للخلق عرضا قويا ، وجاء « عدلى فخرى » صوتا صائقا واعيا متفردا .

والغريب أن هذه الظاهرة نفسها تتأكد بصورة أوضح في المسرحية الثانية « جواب » فنحن أمام نص مسرحى قوى فكرة وبناءا ، يتعرض بسلاسة وعمق لقضية مصر الأساسية «الأمية» من خلال فلاح أمى «سويلم» يصله « جواب » هام ويتضح أن كل من حوله أميين ، وأن تلازمة المدارس الابتدائية لا يصرغون ألف ياء ، ويوم وصول الجواب هو يوم عطلة رسمية يقضيها « الانفنيات » المتعلمين في أسبوط .. وتبضى المسرحية بحس كوميدي مرتفع وراق لتعرض محاولات الفلاحين تفسير الجواب ، رغم جهلهم ، الى أن يحضر طبيب القرية المحبط ، ويقرأ ليكتشف الجبيع أن «سويلم» مهدد بالفصل من عمله إذا لم يحضر في موعد محدد ، انقضى وفات ! .

المسرحية صاغها الكاتب « ناجى جورج » بهارة شديدة وقدرة على معالجة قضية مصرية وحسوية في مصر بأسلوب رفيع بعيد عن المباشرة والافتعال ، وللأسف تولى الممثل « محمد أبو العينين » بنزوعه نحو التهريج حينما ، وبخطابته المصطنعة حينما أخر ، تولى أضعاف الحساسية التي تهيز النص المسرحى . وهذا لا ينفى أن هناك من الممثلين من أجاد وهم « جلال ميسى » «سويلم» و « زيشب أنور » « شفيقه » رغم صعوبة تقبل كونها أبناء « جلال ميسى » لتقارب السن بينهما ! وكذلك مخلص البحري « عزيز » كما كان صوت « عدلى فخرى » يردنا بين الحين والآخر الى المشكلة الملحة :

واحه .. ياواحه

يا مغبضه عينكى

انت اللي خانقته القبر

ياواحه يايدىكى

ولا القمر ممنوعير عليكى

آه ياواحه آه

آه يا مصر آه

وتبقى مسرحية « جواب » أبضا مشروع لم يكتمل حتى يتم عرضها في قرى ونجوع مصر وسط أصحاب المشكلة أنفسهم ، لتحقيق أثرها النبيل الذى نرجوه ، والذي يلقى بمرسح نشيط على وشك أن يخطو خطوات ملموسة نحو ما نتمناه لمسرحنا المصرى .

٣ مخرمون جدد.. من العطف القديم

محمد الشرييني

الذين يوكل اليهم الادوار شباك التذاكر ، وهذا الفيلم يدخل تحت قائمة طويلة تسمى بأفلام الانفتاح ، حيث تدور حوادله بعد تغيرات البنية الاجتماعية والتي نشأت عن التوجه الاقتصادي الذي تبنته الدولة ، والفيلم يناقش فكرة سيطرة واحتكار كبار التجار على سوق الاحذية والجلود ، ولا يبحث في سبل قهرهم وإيقاف استغلالهم الشيطاني أو هزيمتهم ، بل تضييع الفكرة الجيدة بين أرجل الاعمى على قوى سلبية خائفة ومترعدة لا تعرف ماذا تريد ، ولهذا فان الفيلم يتحول الى ميلودراما غير مقنعة ، حيث الصراع غير واضح المعالم ، من مع من ، ومن ضد من ؟ ، صراع لا تدرى أى طرف يقف صناع الفيلم ، وهو يبدأ متجهلاً بطيئاً لنعرف قرب منتصفه ان هناك استفلاي يظهر بصورة طيبة

وحوار عصام الجبلاطى ، ويقدم وصفى درويش فيلمه « الفولة » عن سيناريو له ، وتقديم نادية حمزة فيلمها « بحر الاوهام » الذى أنتجته وكتبت له السيناريو .

أسوار المدايح

يعتمد مخرج هذا الفيلم على اسم تجارى مضمون فى المواضيع التى يختارها لقصصه والتى تدور غالباً حول المعلمين والبلطجية وتجار المخدرات ، ويفسح كل ذلك تحت لافتات زائفة باسم الشعبية ، فنكون أسماء أعماله هى نفسها أسماء لاهياء شعبية ، تصبح دائماً خلفية نيكورية فقط مثل « الباطنية » و « السلخانة » ... الخ ، وتحتوى فى طياتها على كل ما اصطلاح على تسميته بالتوابل السينمائية ، فيضن المخرج بذلك مع عدد من النجوم

لا شك ان نجاته السينمائية المصرية من سقوطها ، لن يأتى الا على أيدي السينمائيين الجدد ، لان مجرد ظهور مخرج جديد فى الساحة السينمائية يعطينا الامل الكبير فى عطاء غير محدود لدفع مسيرة سينمانا الى الامام ، ومنذ فترة قصيرة بدأت عروض ثلاثة من المخرجين الجدد ، وفى الطريق الكثير منهم ، فهل يا ترى نرى أفلامهم يجديتهم فى التعبير عن الواقع ، أو تبرزهم من غيرهم ممن سبقوهم ؟ وهل هم قوة جديدة تقف فى وجه المخرجين التجار الذين لا يعبئون وسيلة من أجل المكسب وملء الجيوب ؟ وأسئلة اخرى كثيرة لا تتسع اجاباتها الا بمسح مشاهدة الأفلام .

يقدم شريف يحيى فيلمه « أسوار المدايح » عن قصة لاسماعيل ولى الدين وسيناريو

(فريد شوقي) يتلاعب في أسعار الجلود ومن خلال اقراض اصحاب الدايغ الصغيرة ، يضطرون الى اشهار افلاسهم وهكذا يسيطر هو على السوق عن طريق حصارهم بواسطة اعدائه ، ولهذا المحتكر ولدان ، احدهما شرير (حسين فهمي) والاخر سلبى (ابراهيم الشرقاوى) وان هناك ابن احد القلسين (محمود ياسين) الذى يدير مذبة والده فلا يستطيع مقاومة ذلك المستقل، وهو يحب ابنه حد المعلمين (صلاح نظمي) ولكن الابن الشرير للمستقل يخطبها ، فيعطى القلس المخدرات ويذهب لقتل مستفله عند زوجته الراقصة ، فيفاجأ به ميتا بالسكتة القلبية (!!) حين وصوله ، فيتحول الى ابن المستقل الشرير فيقتل بعضها في النهاية (!) ووسط كل هذا نجد تاجرة مخدرات تساعد القلس على تعاطي المخدرات بدعوى الحب طوال الفيلم فلا نفهم لذلك معنى ، وهناك زوجة لابن الطيب تعين زوجها على الرضوخ والاستكانة لابيها ، فلا تعرف لوجودها او لوجود زوجها في الفيلم معنى ، وهناك خطيبه الابن الشرير يعتمد عن حبيبها الاول القلس بدعوى الحب واثبات الذات ، لتنتهى كل هذه الصناديق بالصراخ والدم والموت ، وبعد اطلاق كم من الشعارات الجوفاء والمباشرة حول مسئولية الدولة والاسعار والناس الغلبة ... الخ ، فتحدث كل هذه التشنجات

خللا في فهم طبيعة الشخصيات، فلا نفهم لاي سبب تصبح الشخصية شريرة او خيرة او مستكينه او حائرة او انهزامية.. هكذا هي تنشأ من فراغ العقول، ويعتمد السيناريو هنا على الحوار والثروة والمشاهد الطويلة المملة فيهبط بايقاع الفيلم نحو البسط القائل ويركز مخرجه على جلسات الحشيش والرقص الفربى ويساعد مثليه على الصراخ حيث يمثلوه الفيلس بكم كبير من المبهلات الرديئات ويبرز من الممثلين فريد شوقي ومحمود ياسين وابراهيم الشرقاوى ولا يفلح حسين فهمي من التخلص من لوازمه التبلطية المتكررة ، ولم لا اذا كان الفيلم نفسه لا يعطى امكانية لفهم او استيعاب وسط النخبه ايلودرامى .

الخونة

هذا فيلم يختلف عن سابقه ، وان كنا لا نستطيع الجزم باننا لم نشاهد شيئا له من قبل ، فسائق التاكسي الامين الذى تقع عليه ثروة من السماء بعد ان نساها احد النصوص فيصبح بعدها غر امين او شريف فيبذل بعضها ، وهي نفس حكايات على الكسار وشرفطع او اسماعيل يس ، ولكن اللص الذى نسي الثروة هنا كان - من باب التجديد - لصا بالصدفة ، فهو قد قتل مجسرا قتل زوجه قتلت زوجها (!!) والذى هو في النهاية - المقتول - والد

صديقه الذى كان يزوره للاطمئنان عليه ، ويعود لص الصدفة ليختال على ابنه السائق الشريف الذى لم يصبح شريفا فيجبها - هكذا - لى يطلب يدها من ابيها مهددا اياه بفرض حقيقته اذا رفض طلبه ، وهنا يتدخل القاتل الذى لم يكن قد قتل (!!) بين السائق، والذى يفضح انه - القاتل - وراء عصابة دفعت لص الصدفة ليفعل ما يفعل ، وفي النهاية يسلم السائق المال للشرطة بعد ان ضرب اهل الحارة القاتل الذى لم يقتل (!) ويفضح من كل هذه التفهيمات انها تتجاج طبيعى لتعاطي افلام الجرائم ، ولكن الفبركة الركيكة تحيل التوتر القصود والتشويق المطلوب الى مسخ هيتشكوكى ابله ويركز هنا مخرج الفيلم على الترفيهيات النمطية والراقصة الاجنبية الموجودة دون ضرورة هي وزوجها ، وان كان افضل من سابقه في تحكيه في ادارة مثليه والقدرة على خلق الجو النفسى للاحداث ويبرز من مثليه فاروق الفيتاوى وسمير وحيد ونادية عزت وفريد شوقي الكثير الانتشار هذه الايام ؟

بحر الأوهام

يطمح هذا الفيلم الى تمزيق الواقع الاجتماعى الذى افرز ساقتين ، واحدة بدون سبب سوى استهناها وتهورها ، والثانية احدى الصحنيات الفاشلات بسبب طبرجها غر

الشريف في سبيل كتابة اسمها بالبنط العريض ، أو بمعنى آخر يريد الفيلم أن يقول ان كلا المساقطين عملة ذات وجهين ، وانه لا فرق بين الدعارة بملولها الاجتماعي والاقتصادي ، والدعارة الصحفية بما لها من دلالات كثيرة ، وهي فكرة لا شك جيدة ولكن السيناريو الذي كتبه المخرجة من قصة (اقبال بركة) اساع هذا الجوهر واخل بالسياق الفيلمى تماما ، فنحن امام حكايتين لفتاتين لا يربط بينهما أى رابط اجتماعى أو اقتصادى ، بل هو رابط هش ، في محاولة احداهن أن تعرف حياة الاخرى من اجل مجد شخصى وبنط عريض !! ، فهى - الصحفية - تذهب لقسم الشرطة بجهاز تسجيل لتجرى مقابلة صحفية مع البائسات ، فتحكى البائسة قصة حياتها والتي لا تخرج من كونها تلك الحكاية القديمة المستهلكة ، عن الشاب الذى غرر بها وتركها لانظالها ، فهرب هى من بلنتها الى المعصبة التقليدية في معظم افلامنا والتي تزعمها هنا سيدة تدعى كابارية ، ولان الطريق للشريف الوحيد هنا هو الرقص فانها تعمل في الكابارية ، وتحب القواد الذى اكتسبها ، وتهرب معه في النهاية بعد سرقة خزانة المعلمة ، فيعيشا معا ، هو يشغل المساطات وهي تربي

المولود الجديد - رمز الامل (!!) - وفجأة يعود الفيلم الى الواقع ليجسد لنا مأساة الصحفية المبتدئة الساعية - من اجل اى بنط عريض - لارضاء رؤسائها بشتى الوسائل الحقرة ، حتى توقع براسمالى كبير في حياتها الانثوية ، فتجعله يتدخل لدى رئيس تحريرها لكى يوافق على نشر موضوع لها بالبنط العريض ، وحين نقابله يطردها - الرئيس - بعد خطبة مصباء عن الشرف والكرامة وبعد أن حول مدير التحرير المتواطىء معها في الموبيقات الى المجلس الاعلى للصحافة (!!) ثم يعود بنا الفيلم الى البائسة الاولى لينتهى الفيلم والقواد وزوجته الساقطة يحظون بالامن والرعاية بعد تطبيع العلاقات مع البوليس (!) بعد أن اوقعا بالمحلة في كمين ، ويتضح ان هذا التفكك في الحكايتين اخل بالتسلسل الطبيعي والمنطقى حيث لا رابط قوى بين أزمة الصحفية والساقطة اللهم سوى الازمة المصابة التى تشترك في معطياتها الكثيرات ، وهي حكايات من افلام الثلاثينات والاربعينات لا تعدو سوى تكرار لتوليفات وافلام حسن الامام التى لا تخرج عن هذه المواضيع، فابن وجهة نظر المرأة الكاتبة هنا ، وما هو الجديد الذى يقدمه هذا الفيلم،

الذى تركز مخرجه - ايضا - على المراقصات والارذاف والغناء المبذل ، وتصنع معارك بين الرجال اشبه بلمب الاولاد في الحارات وان كان الفيلم لا يخلو من بعض المشاهد القوية مثل مشاهد تصاطى المخدرات ، ومشاهد البحر ، وتسلمين المخرجة هنا بكتاب حوار مهترس في كتابة الجمل الحوارية المنقاة وصاحب الباع الطويل في افلامنادية الجندى الاشهر ، الا انه هنا يزيد من التلميحات الجنسية ... الخ . من بذادات وادى المبتلون ادوارهم في تكرار ميل لادوار متشابهة سابقة بوسى وحسين فهى وجميل راتب وشويكار وسوسن بدر .

وبعد ..

افلام جديدة ومخرجون جدد لم يلبثوا انهم طوق النجاة لانتشال السينما المصرية من الفرق لى خضم انفاهات والسطحية والابتذال التى يصر على بلثا عواجزالسينما، وعلى كل حال فان الافلام الاولى دائما لا تكون مميّارا على معدن المخرج ، وفي هذه الافلام الثلاثة نيات حسنة ولكننا لا نستطيع الخروج من المعطف القديم الذى يكبلها، واذا كانت الاعمال بالنيات فان الافلام ليست كذلك .

أدب الغد لنا قس عزلة المثقفين

« وكلمات » من البحرين

يوسف أبو ريه

ما يطمح اليه هو أن ترى العالم كما هو في موضوعيته وحركته المحكومة بقوانينه الخاصة وكأنه ضاق بكل أدراة الإبتزال التي تطرحها على العالم أوهامنا وأهواؤنا وأنماطنا الفكرية المتحجرة وتنا إلى أن يمد للعالم نشاطه وعبره التقى وحضوره الحقيقي بفخسونه وصلابته وامتلأه الهاذيء الصوت .

وكما اهتم المدد بتعريفنا بكتاب مصرى جديد نقد عنى أيفتا بتقديم كاتب من أمريكا اللاتينية هو أوجستو روباىسولوس فيترجم له أحمد حسان حديثا صحفيا نقلا عن

عن صحيفة الباس الإسبانية يحدد فيه الكاتب مفاهيمه الجمالية ويتحدث عن تجربته الهادئة بنار إبداع جديد يقود العالم إلى مناطق سحرية لم يتعرف عليها من قبل . كما ترجم له قصتين قصيرتين هما « جسد مسجى » و « حكي كناية » .

وفي المدد قصص لمزرت عامر وجابر النبىء المحلو ويوسف أبو ريه وقصائد شعرية لأحمد صالح ومحمد خلاف ودراسة لأحمد نرج حول رواية « اللبنة » لصنع الله إبراهيم

من التعريف بمفهوم المزالة مروراً بالعوائق الموضوعية التي تؤثر في عزلة المثقفين والتأثيرات المختلفة التي تعرضها عاملية الحركة الوطنية (سواء بالمد أو بالجزر) على عزلة المثقف حتى ينتهى إلى موضوع عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينيات بشكل خاص فيقول : وبالرغم مما حدث - في هذه الفترة - كانت العناصر الوطنية والديمقراطية تحاول تعريف الجمهور بإنتاج فنى وفلسفى وفكرى عميق جدا ومتقدم جدا وعرفت في مصر نماذج كثيرة من المسرح المتقدم والروايات أيضا وتم طبع دواوين وكتب متقدمة فنيا .

و « أدب الغد » في المدد الثانى أعادت تقديم ملفات عن كتاب جدد مما يلكرنا بتجربة « جاليرى ٦٨ » التي ساهمت في التعريف بجيل من الكتابات فتقدم « أدب الغد » الكاتب أحمد النشار من خلال ستة قصص قصيرة ودراستين نقديتين لخالد الجويلى ومحمود عبد الوهاب ويحاول الناقدان الاقتراب من عالم النشار وتلمس ومع تجربته الفنية فيقول محمود عبد الوهاب : إن الكتاب يتوارى عن قصصه فلا تلجج نكرا أو عاطفة أو انفعالا وكان

* صدر العدد الثانى من « أدب الغد » وهى واحدة من أبرز الكتب الأدبية غير الدورية التي انتشرت في الفترة الأخيرة والتي فرض وجودها على النايبض هذا الحصار المضروب على الثقافة المصرية الحقيقية على مدى حقبة السبعينيات جاء صدور « أدب الغد » لتتويجا لجهود سابقة ، مع « خطوة » و « مصرية » و « الثقافة الوطنية » و « موقف » وغيرها من الكراسات التي ازدهرت فطحت أرض الوادى من أقصى جنوبه إلى أقصى شماله تحتضن الأدب الجديد والرؤى الجديدة فلا تفقد الخطو ولا تسقط في شبك التضييل .

بدأ صدور « أدب الغد » في أبريل ٨٣ واحتوى العدد الأول العديد من الأعمال الأدبية في القصة القصيرة وفي القصيدة (نصحى وعامية) وأعادت فتح النقاش حول مفهوم الواقعية الاشتراكية وكيف تم تملكه في أدب الستينيات كما فتحت النقاش مع التيارات الأدبية الأخرى ، فتحدثت عن مناقضات المفاهيم الجمالية عند جماعة أضواء ٧٧ وها هي في العدد الثانى تثير النقاش حول موضوع هام وحوى وهو « عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينيات » فيتحدث إبراهيم نقى عن هذا الموضوع بسدا

ودراسة ليوريس سوشكوف عن تاريخ الواقعية ترجمها سعد الخيشاوي .

الآن فقد تعددت الكراسات غير الدورية مما يجعلنا تطرح السؤال الملح هل — بالفعل — حققت دورا متبايزا عن الثقافة الرسمية المطروحة ؟ وهل استطعت كل كراسة أن تشكل لنفسها ملامح متميزة ؟ ثم أخيرا هل نجحت في خلق تيار مغاير يجمع حوله كل الكتاب الوطنيين وهل نجحت في أن تصبح منبرهم الراسخ ؟

أسئلة كثيرة لابد من اثارها في كل حين لتصلب هذه الكراسات مودها ولتستمر في تاديه دورها اللخلل في تقديم بدعين جدد تستوعبهم رؤى نقدية جديدة .

كلمات

✽ تعودنا ان نلتقى بمجلات المآلم العربى فنشتد منها رائحة اللطف فالطباغة فخبية والكتابات في معظمها هزيلة تسد فراغات الصفحات البيضاء كما تعودنا ان تقوم هذه المجلات — في الغالب — على كتاب مصريين . ولكن هذه المرة نلتقى بمجلة متواضعة الامكانيات تطالب بعون المهنيين بشئون الادب ونحن الجادين ونقوم صفحاتها على كتابات أبناء بلدها وان كانت تبديدها للكتاب العرب في كل مكان لا لأنها تدفع أكثر وانما تدعينا لهذا النبات الذي يريد أن ينمو ويخضر باتجاه النور . فمن البحرين تأتينا المجلة الفصلية « كلمات » على رأس اشراف عليها الشاعر قاسم حداد . يصدر العدد الاول فيحدد الهام بانتهائية هي دعوة

للافتتاح الادبي والفكري على مختلف التيارات والمذاهب الادبية المتوازية مع الاحساس الابداعي الاصيل وهي خروج على أشكال الوصاية وتعزيز للاتجاه الجماعي المثالف بارنا من عناصر الحيرة والنكوص والاحباط وهي ايضا دعوة للمشاركين في بناء ثقافة جديدة لكل المأخوذين بهاجس الكتابة وأرق المستقبل والحلم .

و « كلمات » أخيرا ميدان لاختبار الافكار والاساليب وفسحة لتشغيل الخبرة في مجال الادب والفن .

الآن فان الواقع البحريني كما في كل الاقطار العربية اختلطت عليه قيم النقد الادبي والعناصر الحضارية بقيم الاستهلاك وعناصر الانحطاط واصبح الكلام في الثقافة والادب نرفا لا يدخل في برامج التنمية ومن هنا لابد أن توجد « كلمات » كما وجدت غيرها من المجلات الادبية والفنية التي تجعل الحلم والامل والامكانية فإين « كلمات » من هذا ؟ عدد واحد لا يكفي للحكم لكن الموضوعات المنتشرة مؤشرات دالة هناك الدراسات الادبية — « حدود الجاذبية المضطربة » لإبراهيم عبد الله غلوم و « مستويات الرمز وفاعليته » لمعوى الهاشمي و « عن تقاطع الزمنة » لمحمد بنيس « والشعر والأنظير للشعر » لمز الدين المناصرة .

وهناك قصائد شعرية لقاسم حداد وزاهر القاصري وحيدة خميس . وقصص للاجيال الابنية المتعاقبة « أحمد سلمان كمال — أمين صالح — خلف

أحمد خلف — منيرة الفاضل — عبد القادر عقيل » . والترجمات « ماجريت . . المسودة الى الجوهر الفاضل للاشياء » . عن ا.م. هاماش .

وشهادات ادبية لقصاصين وشعراء عن تجربة الكتابة عندهم — كيف بدأوا وكيف عانوا فعل الابداع ؟ وما النتائج التي توصلوا اليها في نهاية التجربة ؟ فيحدث محمد عبد الملك — قاسم حداد — عبد القادر عقيل — على الشرفاوي — أمين صالح . فماذا يقولون ؟

الشاعر قاسم حداد يقول عن الشعر : هو هواء الزمان هو بوصلة الوقت وكل شعر لا يصوغ وقته ولا يتسحر مناخه يتخلف عن حركة التاريخ والشعر لا يهتم كثيرا من الذين يرغبون في الاسترخاء الذي يسترخى سبيلتكم الزمن ومن يرغب في الاسترخاء عن الشعر فالشعر ضد الاسترخاء يشتي اشكاله .

والقاص عبد القادر عقيل عن القصة القصيرة يقول : هي فن اللحظة الومضة التي تسطع فجأة في قلب الظلام فتبتدى للمعين الكثير من الاشياء التي كانت متوارية القصة القصيرة هي محاولة للكشف عن الاعماق البشرية للولوج الى الداخل والوصول الى القاع .

هذه بعض وجهات النظر وهذه « كلمات » تبديدها . . فليكن حوارا مخلصا بين كل المبدعين العرب ولتستوعب الى كلمات الحقيقة والوضوح لتطوير أدوات التعبير وصقل اساليب الكتابة الفنية .

«الفجر الأدبي» في الأرض المحتلة

تسطندي شوملي وهي محاولة لاقتراح نظام عربي يسع رموز للأصوات العربية تهدف الى بيان الملاحح الإضافية للصوت والتي لا يمكن أن تظهر في الحرف الواحد .

« محاولة في فهم الإيقاع » مقال لأحمد عبد المعطي حجازي يطرح فيه بعض المفاهيم الهامة في اجابة على أسئلة جامة مثل : ما هو الإيقاع ؟ وهل التكرار هو جوهر الإيقاع ؟ ويذهب الى أنه لا فرق كما يقول « ابن فارس » بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، بل ان الإيقاع عنصر مشترك في فنوننا العربية كلها ، مادامت تعتمد على تكرار الوحدة ، سواء كانت هذه الوحدة مقطعا صوتيا او حركة جسدية او مساهة لونية . وأن التكرار عنصر جوهري فيه ، لكنه ليس كل شيء ، الا اذا كنا نكلم عن الإيقاع بمعناه الكمي ، او بمعنى الوزن بالذات ، وليس كل موقع موزون ، فنثر « طه حسين » ملءه بالإيقاع دون أن يكون موزوناً . وتقاسم المود والقانون والنأي زاخرة بالإيقاع وهي ليست موزونة . ذلك لأن هناك نوعين من الإيقاع : نوع كمي ظاهر ، ونوع كفي مستتر .

واستبداد الحاكم وبطشه ومن امتلنها ترجمة « روهي الخالد » لأعمال فيكتور هوجو . . وترجمة خليل بيدس لروايتي « ابنة القبطان » و « القوقازي الولهان » عن الروسية . وقد كانت هذه الترجمات عن انتقاعات الأخرى بداية الطريق نحو الإبداع والانتاج المستقل . . وقد مائت فلسطين في هذا سائر الاقطار العربية . ثم تبخى الدراسة في رصد المراحل التالية للترجمة من تقليد ومحاكاة للرواية الأوربية الى مرحلة الإبداع المستقل ، وتتناول نماذج من الرواية الفلسطينية بدءاً من أول عمل روائي جدي (بمفهوما الحالي عن الرواية) في تاريخ الرواية الفلسطينية ، وهو « ملكرات دجاجة » للكاتب الكبير « اسحق موسى الحسيني » ١٩٤٣ والتي قدم لها د. طه حسين . وهي محاولة فكرية لايجاد عالم أفضل كما تناولت روايات لجبال الحسيني اتخذت طابع الثورة على المحتل ، وميزتها روح رومانسية حائية تغلف في أعماقتها ، وتلك سمة طبعت الكثير من روايات تلك المرحلة .

كما ضم العدد دراسة عن « الأبجدية الصوتية » للدكتور

في سبيل حركة أدبية فلسطينية تقدمية تتجاوز ظروف المرحلة ، وتحقق الانتشار الواسع لأدب الأرض المحتلة في كل مكان والتواصل مع الحركة الأدبية والمالية تصدر مجلة « الفجر الأدبي » التي يرأس تحريرها الشاعر « على الخليلي » . . وقد وصلنا مؤخرًا العدد (٦٦) ، يولييه ١٩٨٤ يميزه الجهد البارز في أعداده حيث ضم دراسات ومواقف ، قصص وحكايات وشعر ، حوارات ، تراث ، مع الكتب ، بذرات بالإضافة الى أخبار أدبية عديدة .

❦ دراسات

من الدراسات ضم العدد دراسة « على هامش الرواية الفلسطينية » الفصل الثاني ، وفيها يستكمل الباحثة عزت الفزاري ما عرضه في الفصل الأول من تتبع بداية ظهور المطابع بمختلف أنحاء فلسطين في بداية القرن العشرين ، والنتيجة الحثية لذلك وهي تصد المجلات والجرائد . . ثم كيف بدأ الشباب الفلسطيني في ترجمة الروايات العالمية التي تناولت مشاكل اجتماعية قريبة من تلك التي يواجهها الإنسان الفلسطيني كمسككة الفقر والتمييز الطبقي البغيض

وبالعدد أيضا مقال من « ماجد السعيد .. شاعرا » كتبه موسى علوش وفيه يعرفنا بالشاعر ويقدم عرضا سريعا لشعره الوطني مبينا كيف يفضح فيه العجز العربي وارتباط الانظمة العربية بفلك امريكا التي تقف وراء كل ما يحدث .

✽ مواقف .. ومدارات

ضم باب « مواقف » مقال « أين اللحم في مائدة المبيدي وعود ؟ » وفيه يتناول بالناقشة والتعليق المجهومة القصصية للكاتب « يوسف طاهر المبيدي » (أنا الطشق .. انت !) المصادر من وكالة أبو عرفة ١٩٨٤ ، والتي ضبت عشرون قصة قصيرة انتقى منها أياها كنهالجا ، في محاولة لاستقراء النواحي الفنية فيها .

وفي « المدارات » كتب « حسن ابراهيم جبريل » الى « فسان كنفاني » تشهد أنك لن تفارقنا ، بمناسبة الذكرى السنوية لاستشهاد الكاتب والمناضل الفلسطيني ، وهي الذكرى الثامنة والأربعون ليلاد شهيدنا فسان كنفاني « سلما أيها النبي المحجج بالفرح والشمس والبساط الطيبة » .

✽ حوارات

تضمن العدد حوار مع الكاتب الألماني « رايز كيرنل » أجرته معه الصحافية « أورشولا بيترايث » من روايته « قضية مهمة » وفيه يتضح موقفه من

نضال الشعب الفلسطيني حيث تدور أحداث روايته في لبنان وسورية ، وتمكس معرفة جيدة بحياة الفلسطينيين . وحوار آخر مع الناقد والروائي والشاعر الفلسطيني الكبير « جبرا ابراهيم جبرا » أجراه « عيسى السعيد » في لندن وهو حوار هام عن فن الرواية والمهاتم التاريخية المطروحة عليها .

شعر .. وقصص وحكايات

احتوى العدد قصائد للشعراء : عبد الناصر صالح وهي قصيدة « عن الموت وأشياء أخرى » مهداة (الى معين بسيسو الشاعر المناضل) وقصائد لجبال مقوار - يوسف حامد - محمود خليل حمد - مصطفى مراد - المتوكل طه ، وفي باب قصائد من كل ارض وردت نماذج مختارة من شعر المقاومة الفلسطينية بالإضافة الى « نافذة » وضمت قصيدة « الف باء » لملى الخليلي . بالإضافة الى قصص وحكايات للأدياء نيسى صفدى - فكري خليفة - أحمد هيبى - زياد صفورى ، وصورة قلبية للككتور صابر محمود حسين .

تراث .. وكتب

في التراث الشعبي جاء مقال عن « جفرا » بقلم هير عطلوته وفيه يتناول بعض بعض الاقوال التي تقال في (جفرا) ، ومعناها في اللغة ولد الشاة ، وتمنى في الادب

الشعبي الفلسطيني صغيرة السن ، يقدم الباحث بعض ما يقال فيها - جفرا - على لسان الانسان الفلسطيني الذي يبذل اليوم كل غال ونفيس في سبيل وجوده ووجود هذا التراث .. انه تاريخ عريق سيبقى دوما مشملا هداية لابناء هذا الشعب اينما وجد ، وسيكون سلاحا فعلا في يده من اجل التحرير والعودة .

ومع الكتب تعرض لنا : مجلة كتاب « النبي ونرمون : الحركات الاسلامية في مصر المعاصرة » تأليف جيل كميل .. وفيه يتبع المؤلف الحركة الاسلامية في مصر وتحولاتها منذ حوالى ثلاثين سنة ، انطلاقا من تأسيسها : جمعية الاخوان المسلمين التي اغتيل مؤسسها ومرشدها حسن البنا عام ١٩٤٩ وحتى الآن .

كما ضم العدد مجموعة من الاخبار الادبية والفنية كان أبرزها خبر عن تضامن الفنانين التشكيليين في الضفة وقطاع غزة مع الرسام المعتقل « فتحي غبن » ، عن تنظيم يوما تضامنيا بقاعة مسرح الحكواتى - النزهة - في القدس .. وقاموا بعرض لوحاته وبيعها للجبهور وهدر ريعها لصالح اسرة الرسام المكونة من زوجته وثمانية اطفال ، والرسام المعتقل من مخيم « جباليا » قطيع فزة .

ان « الفجر الادبي » كصوت متميز وفعال ، تخطو خطوات واسعة في سبيل حركة ادبية فلسطينية تقدمية .

تقرير عن المؤتمر العالمي السادس عشر للإتحاد الدولي للغات والآداب الحديثة

د ٠ منى أبو سنة

أوليبياد فكرية وثقافية
واكاديمية . ثم استعرض
تاريخ انشاء أكاديمية العلوم
المجربة عام ١٨٢٥ بهدف
تدعيم وتطوير اللغة والآداب
المجري . واستضافت
الأكاديمية الاتحاد الدولي
لغات والآداب الحديثة في
مؤتمره العالمي الأول عام ١٩٣١
وكان موضوعه التاريخ الأدبي
الحديث ، أو بالتصديق ،
تاريخ الفكر في الآداب . ثم
عرض رئيس الأكاديمية لعلاقة
اللغة بالثقافة باعتبار أن
اللغة ظاهرة حضارية مواكبة
لتطور الآداب . فأكد أن اللغة
قدرة كامنة في العقل الإنساني
ومتوارثة ، وأن المهارات
اللغوية والتعبيرية تكتسب
بالتعليم والممارسة . ثم أشار
إلى بعض التجارب الميدانية
التي قام بها فريق من
العلماء أثبت من خلالها
وبالاحصائيات الموثقة أن
المرأة ، وبالذات المرأة الريفية ،

١ - مشكلات النظرية
والمنهج .
٢ - الرؤى التاريخية .
٣ - مشكلات معاصرة .
٤ - مشكلات إقليمية .
وقد انعقد المؤتمر في
أكاديمية العلوم المجرية
حيث ألقى رئيس الأكاديمية
كلمة في افتتاح الجلسة الأولى
أشار فيها إلى الدور البارز
الذي تقوم به الدول النامية
في أحداث توازن بين الكتلتين
الشرقية والغربية مما يساعد
على تمهيق الحوار بين
الثقافات المختلفة . وأشار
كذلك إلى نجاح القائلين
بتنظيم المؤتمر في تجاوز
الضغوط السياسية والشارك
العلماء من كل أنحاء العالم،
في الوقت الذي فشلت فيه
الدورة الأوليبيبية الرياضية
في تحقيق هذا التجاوز ،
الامر الذي يسمح لنا بأن
نعتبر هذا المؤتمر بمثابة

عقد الإتحاد الدولي للغات
والآداب الحديثة مؤتمره
العالمى السادس عشر في مدينة
« بودابست » عاصمة المجر
في الفترة من ٢٢ إلى ٢٧
أغسطس ١٩٨٤ . كان العنوان
الرئيسي للمؤتمر « التغير في
اللغة والآداب » والمنعوان
الفرعي « المضمون النقاشي
للبيات والتغير في الشكل
والوظيفة الأدبية واللغوية » .
حضر المؤتمر ثلاث مائة
مشارك من أربعين دولة من
مختلف قارات العالم . وهو
أول مؤتمر من هذا النوع
يعقد في دولة اشتراكية منذ
الحرب العالمية الثانية . ومع
ذلك فليست هذه هي المرة
الأولى التي انعقد فيها هذا
المؤتمر في بودابست ، فقد
كانت المرة الأولى عام ١٩٣١
وقد ناقش المؤتمر الموضوع
الرئيسي من خلال أربع قضايا
تناولتها الأبحاث :

تمتلك قدرة التعجب اللغوى عن أفكارها ومشاعرها تفوق قدرة الرجل ، ولكن هذا التفوق يزول بفضل نظام التعليم الذى يساوى بين قدرات الرجل والمرأة وبذلك يطمس قدرات المرأة الطبيعية ويوجهها توجيها اجتماعيا .

ثم اتى رئيس الاقتصاد الدولى للغات والآداب الحديثة كلمة عن « العلوم الادبية فى العالم المتغير » . واغرب عن غبطته لاجتماع ثلاث مائة عالم من اربعين دولة فى عالم اليوم المتصارع وأشار الى الدور الذى يمكن أن تؤديه اللغة والادب لتدعيم العلاقة العضوية بين هؤلاء العلماء للقضاء على الصراعات الدولية ونشر ديمقراطية المعرفة . وكانت الفكرة المحورية فى كلمة رئيس الاتحاد هى علمية الادب أو ما أسماه بنشأة « العلوم الادبية » كنتيجة لتكاثر المناهج والنظريات وبزوغ الثقافة الجماهيرية . وأوضح أن نشأة العلوم الادبية ينبغى أن تتم عن طريق المنهج الخارجى أى من العلوم الإنسانية مثل علم النفس الاجتماعى ، التحليل النفسى ، الفلسفة ، علم الاجتماع وعلم اللغة . ثم استعرض النظريات المصاهرة من النبوية الى ما بعد النبوية التى تمالغ النصوص الادبية بمعزل عن الواقع الاجتماعى . ثم عرض لعلم الهرميوطيقا أو علم تأويل النصوص القائم على التأويل الفلسفى للنصوص

الادبية ، وقد نشأ كفرع من علم الجبال . ثم جاءت الماركسية وأثرت هذا العلم وذلك باضافتها البعد التاريخى الى البعد الجمالى فى تحليل النص الادبى . وهكذا أدى تعدد المناهج الى نقلة كيفية من التاريخ الادبى الى العلوم الادبية من خلال التداخل بين العلوم . ثم قال أن الادب باعتباره مؤسسة اجتماعية هو أحد أشكال الوعى الاجتماعى والايديولوجيا . وعلى لك ينبغى تحليل النص الادبى باعتباره جامع للفرد والمجموع ثم أشار الى منهج سارتر الذى يجمع ما بين الفلسفة والتاريخ الاجتماعى وعلم النفس الاجتماعى من أجل تفسير الميكانيزم النفسى فى العمل الادبى والذى يكشف عن العلاقة بين الفرد والمجتمع وفى ختام كلمته أشار رئيس الاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة الى مستقبل الدراسات الادبية القائمة على « العلوم البيئية » ، أى التى تجمع ما « بين » المعلوم الإنسانى ، وتنبأ بنشوء ما أطلق عليه لفظ « الحساسية الجديدة » متأثرة بروح العصر الذى يضم بالعلم والتكنولوجيا والدراسات المنهجية . وسوف تؤدي هذه « الحساسية الجديدة » الى علمية الادب التى تستند الى تطبيق المناهج العلمية فى تحليل النصوص الادبية . ثم بدأت جلسات المؤتمر وفرغت الى لجان رئيسية ولجان فرعية . تناولت اللجان الرئيسية الموضوعات

الآتية : اللغة والادب فى المجتمعات المتغيرة ، ملامح عن نظرية الادب ، مفهوم التغير فى الادب ، تفسير التغير فى الادب ، المنظور التاريخى للثبات والتغير فى الادب .

فى اللجنة الرئيسية التى المحاضرة الافتتاحية الاولى الناقدة والمؤرخ الادبى المعروف رينيه ويليك مؤلف كتاب النظرية الادبية الذى ترجم الى اللغة العربية (وقد صادف افتتاح المؤتمر عيد ميلاده الواحد والثمانين) . وكان عنوان المحاضرة « التغيرات الحديثة فى النقد الادبى » استعرض فيها جميع الاتجاهات المصاهرة فى النقد الادبى الأوربى والأمريكى ابتداء من بنوية دى سوسير ومرورا بنظريات ديريدا عن التفكك ونظرية ريتشاردز عن سيكولوجية النقد الادبى ونظريات جون مارت عن موت الادب ومعظمها يركز على التكنيك دون المضمون . ثم أشار الى دراسات النقد الانثوى عن المرأة التى بدأت باحياء رواية « الصحة » التى كتبها الروائية الأمريكية كيت شوبان فى نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٩) والى اعتبرها النقاد مفجرة للوعى الانثوى فى مجال الدراسات الادبية ، وأشار رينيه ويليك الى أن التيارات الادبية المصاهرة تشكل علاقة جدلية بين الاتجاه العقلى والفكرى الذى يستند الى المنهج العلمى والاتجاه اللاعقلانى الذى

يستند الى الاسطورة . يتمثل التيار الاول في نظريات الهرميوطيقا القائلة على تناول الفيلسوفى للتفصوص الادبية والمنهج الماركسى الذى يستند الى تناول التاريخى . ويمثل التيار الثانى البنيوية التى تنبذ المنهج التاريخى .

وفي اليوم الثانى للجان الرئيسية ألفت منى أبو سنة (مصر) المحاضرة الافتتاحية الثانية عن « اللغة كثقافة » ينطوى البحث على شقين : شق نظرى وآخر تطبيقي . يتناول الشق النظرى مفهوم اللغة ونشأتها وتطورها وعلاقتها بنشأة الحضارة من خلال عرض تاريخى ونظرى . والفكرة المحورية ، فى هذا الشق ، تدور على أن نشأة اللغة ترتبط بنشأة الحضارة . فى العصور البدائية ، حيث عاش الإنسان فى وحدة تامة مع الطبيعة ، بتكيفها معها ، ومحاكمتها بما تلحظه الطبيعة من طعام أن وجد عاش عليه وأن انعدم انقرض . ثم واجه الإنسان « أزمة الطعام » التى أدت به الى نقلة كيميائية ، من عصر الصيد الى المجتمع الزراعى ، فأتجه الى ممارسة العمل اليدوى الجامى معبدا على مفسوفين هما اليد والحجرة بهدف التحكم فى الطبيعة وتغييرها لخدمة احتياجاته . ومن خلال العمل الجامى وصل الإنسان الى مرحلة الكلام لتلبية حاجة ضرورية للاتصال والتفاهم . ومع تطور العمل ونشأة

المجتمعات انفصل الإنسان عن الطبيعة وتحول من التحكم فى الطبيعة الى امتلاكها والسيطرة على الآخرين . ومن خلال نشأة الثقافة فى المجتمع كنتاج المكتى الكلام والتجريد ظهرت اشكالية الثبات والتغير فى اللغة باعتبارها تجسيدا للثقافة يجمع ما بين المنتجات الثقافية والفكرية والمادية وبين نشأة الحضارة ، وبالتالي تصبح اللغة كائنا حيا متطورا ، متغيرا ومغيرا فى آن واحد . ولكن تطور اللغة يستلزم التحكم فيها ومن هنا نشأ علم الهرميوطيقا أى علم تناول النصوص تاويلا فلسفيا ابتداء من أرسطو ثم شلى مافر ودلغاي وبولتخان وهيدجر .

هذا عن الشق النظرى أما عن الشق التطبيقي فيدور على تطبيق مفاهيم الشق النظرى وذلك بالاستعانة بمفكرين عربيين همما طه حسين وأدونيس . حاول الاول أن يستخدم أدوات الهرميوطيقا مستمعنا بالمنهج العقلانى ، كما أعلنه تيكارت ، ، فى إطار التراث العربى الإسلامى ، ولكن محاولته اجهضت فصور كتابه « فى الشعر الجاهلى » وفصل من الجامعة أما أدونيس فحاول أن يفسر فشل استخدام أدوات الهرميوطيقا فأرناى أن العقل العربى رافى للمنهج العقلانى النيكارى وبالتالي رافى للهرميوطيقا .

أما اللجان الفرعية فقد بلغت سبعا وسبعين تناولت

ظاهراتى الثبات والتغير فى اللغات والاداب العالمية بما فيها العالم الثالث وبالذات آسيا وأفريقيا . وفى جلسة خاصة عن قضايا معاصرة فى الادب العربى ألفت انجيل سمعان (مصر) بحثا بعنوان « ثيمات وطنية وتطور شكل الرواية المصرية » تربط فيه بين نشأة وتطور الشكل الروائى فى مصر وبين الحركة الوطنية فى مطلع هذا القرن . فقد عرضت بالتفصيل لنشأة الرواية المصرية من شكل القامة وتطورها فى اطار الحركة الفكرية والادبية التى واكبت الحركة الوطنية المصرية فى مطلع القرن . وقد مهد لهذه الحركة مجموعة من المفكرين على رأسهم رفاعة رافع الطهطاوى والشيخ محمد عبده فالاول كان له فضل نقل الثقافة الاوربية ، وبالذات الفرنسية ، الى مصر مما كان له بالغ الأثر فى نشأة وتطور شكل الرواية المصرية فى الاطار العالمى . أما الشيخ محمد عبده فمهد نادى بالإصلاح وبذلك مهد الطريق للفكر المستنير اللازم لتنبؤ وتطور الادب بشكل عام لم تعرضت بشكل تفصيلى تحليلى لراحل تطور الرواية فى أدب نجيب محفوظ الذى يعتبر أبنا عالميا بكل معانى الكلمة أى من حيث الخسبون والشكل . ثم عرضت لاصحت الاتجاهات فى الرواية المصرية فكثر بعض الأعمال للايديات الشبابات مثل اقبال بركة وزينب صادق وسكينة فؤاد .

و في نفس الجلسة قرا بحث
فاطمة موسى (مصر) عن
« استخدام القصص والمعاني
في الادب العربي المعاصر » -
عرضت فيه لنشأة استخدام
اللغة العربية القصص في
الادب الحديث المكتوب ،
باعتبارها لغة القرآن ،
وانفصالها عن المعانية ، ثم
نشوء ما أطلقت عليه لفظ
« اللغة الثالثة » أي لغة
الصحافة التي تجمع ما بين
القصص والمعاني وينهما
القارئ العربي في جميع أنحاء
الوطن العربي . ثم عرضت
للمحاولة التي قام بها كل من
أحمد لطفى السيد وعبد العزيز
نعمي وقاسم أمين لاحتلال اللغة
المعانية في الادب المكتوب محل
القصص على اعتبار أن العربية
القصص ، مثل اللغة اللاتينية
في أوروبا ، لغة مقدسة تستخدم
في الشعائر الدينية فقط ،
وتفسر الباحثة فشل هذه
المحاولة بأن اللغة القصص
مرتبطة ارتباطاً عضوياً
بالتقسيدة الاجتماعية . ثم
عرضت لاستخدام المعاني في
الرواية والمسرح العربي من
خلال الحوار ومحاولات كل من
توفيق الحكيم ويوسف إدريس ،
وذلك اعترافاً به حسن
عليها . نتج من هذه المحاولات
أن المعاني أصبحت لغة
رسمية معترف بها في مجال
المسرح . وعلى الرغم من
النجاح الجاهلي في لغة المعاني
في الادب المسرحي ، فإن هذا
لا يعني احتلال المعاني محل
القصص . نستغل القصص
هي اللغة الموهدة للوطن

العربي على جميع المستويات
على الرغم من تعدد اللهجات ،
بالإضافة الى لغة الصحافة
والاعلام .

كما عقدت ندوة عن الادب
الافريقي في التراث المنطوق
بالمفاهيم الافريقية والادب
الحديث المكتوب بالمفاهيم
الاوروبية . ودلت المناقشات
على أن التراث ، من حيث
الشكل والمضمون ، هو العامل
الطائفي في الادب الافريقي عامة
المكتوب منه والمنطوق . فقد
أكد أودونوجا (نيجيريا) في
بحث عن العلاقة بين الادب
المنطوق والمكتوب في نيجيريا
أن مضمون الكتابات الادبية
بالمفاهيم الاجنبية (مثل أعمال
شوبنكار واتشبي) لا يمتلك
عن كتابات هؤلاء الكتاب باللغة
المحلية الا من حيث وسيلة
التعبير وذلك لتقريب المضمون
لأذهان الجماهير . كما تنبأ
باندثار الأعمال المكتوبة في
المستقبل واحتلال الادب الشعبي
المنطوق محلها بحيث تصبح
موضوعات للدراسات
الأكاديمية ، وأن دور راوي
القرية في التراث الافريقي هو
الذي سيبقى لأنه أقرب الى
الجماهير نتيجة لارتفاع نسبة
الامية من ناحية ولأن وسيلة
لأحياء التراث الافريقي الذي
حاول الاستعمار طمسها بأفهام
لغاته وثقافته على اللغات
والثقافات الافريقية . وتؤكد
هذه النظرة أن اللغة ليست
سوى وسيلة للتعبير لا علاقة
لها بالثقافة ، لا تتأثر بها ولا
تؤثر فيها . وأكد نفس الفكرة
وانجالا (كينيا) في بحث عن

« ثيمات حديثة في الادب
الكسوياحلي » ، فقد أشار
قضية الثقافتين ويعني بهما
الثقافة الافريقية التي تبلل
الاصالة والتراث والنبات ،
وهي تمثل الجانب الإيجابي ،
والثقافة الاوروبية الاستعمارية
التي تمثل الفساد والانحلال
والفساد . ويمثل الادب
قضية الثقافتين ويعني بهما
الثقافة من خلال تصوير
الصراع بين القديم والجديد .
يمثل القديم الشيوخ
رمز الحكمة والتراث ،
ويمثل الجديد الشباب الطائش
المتأثر بثقافة الاستعمار التي
تؤدي الى الانحلال ، أي
التحلل من القيم الموروثة التي
تحكم علاقات البشر داخل
القبيلة وبالذات علاقة الرجل
والمرأة ، وهو ما تركه عليه
هذه الروايات . ومن خلال
المناقشات أكد الباحث أن
صياغته وعرضه لقضية النبات
والنفس في الادب الافريقي على
هذا النحو لابد أن يؤدي الى
حل مأسوي بمعنى أن تقضي
ثقافة على الاخرى . لذلك أن
التناقض بينهما هو تناقض
سوري وليس تناقضاً جدياً ،
وبالتالي فإن النتيجة الحتمية
للصراع تقضي بالضرورة الى
تلاشي أحد هذين الصراع
تلاشي كامل ، بحيث لا يبقى
في النهاية الا طرف واحد .
وحيث أن التراث هو عامل
التماسك فلا بد حيناً أن يكتب
له الانتصار في هذا الصراع ،
وقد شارك هذا الرأي الباحث
فاجا فايابا (تايلاند) في
بحث عن « التاريخ الادبي

والثقافات الاجتماعية والثقافية في تايلاند « يركز فيها على التراث في الادب التايلاندي أو كما اسماه الادب الكلاسيكي، والذي يمثل في الادب الديني بالإضافة الى بعض اشعار الحب المتقولة من الادب الهندي . وردا على سؤال من وجود تيارات معارضة تستخدم الادب كوسيلة لنقد النظام السياسي بهدف التغيير، اجاب الباحث بان هذا نادرا ما يحدث لسببين اولهما ان النظام العسكري لا يثأر بثل هذا النوع من الادب الرمزي لانه لا يفهمه ، والسبب الاخر هو ان النظام الحاكم في تايلاند يتجسد في الملك الذي يمثل رمز السلطة الابوية للمواطن التايلاندي .

وفي بحث عن « اثر التغير الثقافي على الادب في تركيا » انارت دولتاس (تركيا) سؤالا هاما : هل يؤدي التغير الثقافي الى تغير في المعنى ؟ وتقصده بالمعنى المضمون الذي يعكس الرؤية الكونية التي يعبر عنها العمل الادبي . وكان جواب الباحثة من خلال عرض للحواث الشعبية واساطير الاطفال مثل القصص الشعبية التقليدية المتوارث حيث لا يتغير المعنى من ثقافة الى اخرى بل يظل ثابتا على الرغم من تغير الثقافة والراوى . واعطت مثلا من قصة سندريلا التي ظهرت في الادب الصيني عام ٨٥٠ ق. م. وظهرت بنفس الشكل والمضمون في اليابان

وايطاليا والمانيا والدانمارك وتركيا ، على الرغم من بعض التغيرات الطفيفة التي يضيفها الراوى لتلائم البيئة المحلية . هذا يعني ان العاملين المحدثين للقصة هما الموضوع والشخصيات التي لا تتغير بتغير البيئة الثقافية . وبذلك تصبح القصة المحلية مجرد « نويصة » على القصة الاصلية ولا تتحول الى قصة جديدة . وكشال عرضت الباحثة لقصة « الصبي الكسول » الدانبركية الاصل والتداولة ايضا في تركيا . وعلى الجانب الاخر ، واقتصد الباحثين الاوربيين والامريكيين ، كان الطابع الغالب في الابحاث هو الاتجاه الى التركيز على دراسة الاشكال الادبية من خلال المناهج والنظريات الشكلية والتحليلية بمعزل عن الاصول الثقافية والحضارية التي افرزت تلك الاشكال الادبية، وتعتبر معظم المناهج والنظريات المعاصرة في النقد الادبي عن مغارقة صارخة . فهي تلج على علمية الادب، أو ما يلقون عليه لفظ « العلوم الادبية » . وفي نفس الوقت تغطي الاولوية لدور الاسطورة في الادب وليس للمقل بدعوة ان القيمة الحقيقية للادب تكمن في اسطوريته وان الاتجاه العقلاني في الادب من شأنه ان يضعف تأثيره الفني والاجتماعي . ظهرت هذه المغارقة بوضوح في الندوة التي نظمتها الجمعية الدولية للادب المقارن عن دور النظريات الادبية في دراسات

الادب المقارن ، وشارك فيها فريق عمل من كندا الى جانب بعض الباحثين من اوروبا ، ودعمتها انجاعات تستند الى الفلسفة اللغوية المنفردة عن الفلسفة التحليلية التي تدرس اللغة كظاهرة قائمة بذاتها بمعزل عن الواقع الثقافي انطلاقا من اعتبار المعلم مجرد وصف للواقع وليس تجاوزا له وهذا ما عبر عنه عمليا وبوضوح عرض رينيه ويليك الوصفي للاتجاهات المعاصرة في النقد الادبي . واكدته الفيلسوف الامريكى روبرت جنز برج (بنسلفانيا) في بحثه عن « التغيرات الادبية المبدعة وتدمير الاعمال العظيمة » ويعنى الاعمال الكلاسيكية مثل الايالة والوديسا والمسرحيات اليونانية وكلاسيكيات الادب الوسيط والحديث ابتداء من دانتى ثم شكسبير وراسين وجوته حتى الآن . والفكرة المحورية التي يدور عليها البحث هي ان الاعمال العظيمة تغير من طبيعة وشكل الممارسة الادبية بما تحدث ، من تغيرات جذرية . فهي بهذا تنفصل عن الماضي وتبدأ خطأ جديدا في عالم الابداع . وهذا الاعمال العظيمة الجديدة يمكن ان تطلق عليها الكلاسيكيات الجديدة التي تصبح مصدر ابداع الاجيال الجديدة . بعد فترة يبلغ فيها الادب مرحلة من النضج تؤهله لاحداث تغيير جزوى آخر يتفصل به عما أصبح تراثا ، ويمثل تاريخ الادب مراحل متلاحقة تبدأ بخطوات كبيرة مغامرة تتبعها

خطوات أثل مغامرة ومدعي ،
للخطوات السابقة ، تنبها
خطوات أخرى أكثر هدوءا
وتأييدا للأمر الواقع . أن
الذفقات الحيوية تعبر عن
الاستجابة الفلانة للتحديات
من خلال أعمال مبدعة . أن
الانفصال عن الماضي القريب
يعتبر عملا عبقريا . مثلا :
عصر النهضة انقلب على عصر
الرجونيك . والمصر الموسط ،
دعا فيه المفكرون الى تطوير
الادب واللغة في إطار روح
عصر النهضة . أن عظيمة
الادب الغربي ، كما يقول
الباحث ، تكمن في الإحياء
الدائم لموضوعات وشخصيات
واشكال الماضي . وعلى الاديب

المصاصر أن ينهل من كنوز
التراث ويجدد فيها كما يحلو
له . وهذا يشمل أيضا التراث
الادبي غير الأوربي مثل التراث
الشرقي والإسلامي والأفريقي ،
الادب الشعبي ، الأديان ،
الأساطير . فالتراث بجميع
اشكاله هو وسيلة هدم أي
تراث كما يقرر الباحث .
بالإضافة الى التراث يمتد
الاديب أيضا على الخيال وعلى
تجاربه الشخصية كمصادر
للإلهام . أما المصدر الأساسي
للإلهام فهو ما أسماه الباحث
بالمعاناة الميتافيزيقية أو القلق
الميتافيزيقي في أحضان
التراث .

أن فكرة تجاوز التراث
بالتراث ، وبالأذات التراث
الأسطوري ، تتفق بشكل
مباشر مع الاتجاه
الأمروأسيوي نحو تمجيد
التراث والإعلاء من شأنه مما
يحيل التغير من واقع الى
وهم لانه يحدد المستقبل في
إطار الماضي . والملاحظ بشكل
عام أن وجهة النظر الأوربية
والأمريكية اتفقت بشكل مباشر
أو غير مباشر مع وجهة النظر
الأمروأسيوية على الرغم من
التعارض الظاهري . أما
القضية التي وهدت بين
وجهتي النظر فكانت التراث
الأسطوري .

ملاحظات نقدية حول قصص العدد الرابع

من أدب ونقد

هاشم عرابية

البريد الأدبي :

بداية ، أؤكد انحيازى للكتاب الشباب ، وارى فيهم البديل عن الصوت الأقل الذى تحاول الأجهزة الرسمية ، والاعلام السائد نفخ الحياة فيه رغم انفه ... لا يعنى ذلك انى افكر لدور (الرواد) ، او انى اضع المسألة فى اطار صراع الأجيال ، ولكن جيل الكتاب الشباب — بطابعه العام عربياً — يحمل شرف (الاستشهاد) وهو اكبر من شرف (الريادة) وأعظم من لمعان (النجومية) .

ومادمت بصدد مناقشة (القصة القصيرة) فلا بد أن أشير الى انها من أدبى سائرل فى طور النهو على سائرنا القفائية ، وستأخذ مكانها الواضح بين بقية الفنون الأدبية الراسخة بعد أن يرتفع مستواها كتن له خصوصيته ومميزاته ، وهذه ضرورة وأدبية لا تساهم فيها الرغبة فحسب وانما الجهد الخلاق والاطلاع الواسع ، ولا اتفق مع الذين يقولون أن القصة القصيرة أسهل وأوسع رواجاً لأن الناس فى عجلة من أمرهم ، بل أقول أن للقصة القصيرة مكانتها لأنها فن له خصوصيته وفرض نفسه . قبل (تشيخوف) و (موبسان) وبعد اكتشاف الذرة .

من المفهوم طبعاً أن القصة القصيرة لا تصور فى العادة سوى مقطع واحد من الواقعة المهنية أو من حياة البطل — النموذج — ، ولا تتناول سوى مظهر من مظاهر الواقعة أو الشخصية موضوع القصة ، ولكن المهم أن وسائلها كافية من أجل المساهمة فى إعادة تجسيد الحياة على أكمل وجه .

فى قصص العدد الرابع من (أدب ونقد) يتلخص القارئ أن الانسان هو الموضوع الاساسى فيها ، انها قصص الناس بحيواتهم ومشاعرهم ونضالهم ... كما تحمل هذه القصص فضا لبؤس الواقع وأدانة لسلبياته بأسلوب واضح وبسيط ، أما الرعب من الغد فهو المطلب الذى وقعت فيه معظم قصص العدد ، تناولت القصص نماذج : المعاش والمناضل والمسال والملائق والخادمة والموسم ... كلهم يدركون نهاياتهم المساوية ولا يملكون شيئاً خيال مصائرهم الا الصبر . وفى أحسن الأحوال الطم ، ولكن أى حلم ؟ ست نماذج قصصية كل نموذج كليل — عبر معاناته — أن يشكل تحدياً فاعلاً للواقع المعاش — لا فاضحاً فحسب —

لكنهم جميعا ظلوا يتحملوا ويتحملوا .. ويطلبوا ويطلبوا ! فهاهى العائس
تنهى على الشمس أن تعيد لها ثوبها ، وزوجة العائل تعلق نفسها
بالتوقعات الحسنة بانتظار أن يأتيها خبره ، والعاشق يفكر بأن يفقأ عينى
عدوه ، والخامسة لا تريد (فلوس) بل تريد أن تعمل ولو سخرة ! والمومس
تتسائل — بعد خراب البصرة — أين ذهب بعد أن تركها على باب المدرسة
آخر مرة ! .

لنتابع قصص العدد حسب ترتيبها ، وأحب أن أقر بأن هذه القصص
— رغم ملاحظاتي — تظل المقدمة الضرورية لما هو اسمى وأفضل ،
والدرجة الأولى فى السلم بالاتجاه الصحيح .. فناصية الفن لا تمتك
دفعة واحدة . لا أريد أن أطيل فى تشريح القصص وسائير فقط لما له
علاقة بالعنوان الذى اخترته لقراءتى النقدية المختصرة هذه :

— البئر لجار الله الطلو :

« كل شيء مرتب ، منذ أمس. وأول أمس والشهر الفائت .. من
سيتق عليه فستأتى ستقع عليه عينى وسيكون زوجى .. (تبص !)
للفستان الطائر .. هو الفستان الأزرق » .

ولكن هيهات ، فقد مضى قطار العمر وظلت القصة عانسا .
« لو فستأتى أحمر ربما خطفته الشمس » .

أحياء جبيل ودقة فى تصوير العزلة التى تعيشها الفتاة وجهود
قصص محمود ، ولكن هل يستطيع القارئ أن يتعاطف مع هذا النموذج
طويلا : فتاة ميزتها الوحيدة أنها تتقن أشغال البيت وتنتظر وتنتظر وتحلم
بفستان أحمر ! دون أن تحاول كسر طوق وحدتها ! دون أن تخطو ولو
خطوة باتجاه الحياة وتيارها العريض الكنيل باعطاء (الفولة كيالها) !
— عن الصبى والشمس الصغيرة لغريب عنقلاننى :

« أهى المعجزة يارب الكون .. أم هو ترتيب جديد للأشياء .. »

مزيج من أسلوب غنائى جبيل وصور حادة مؤلفة تأخذ بيدنا الى
دهاليز قصة (غريب) . وتضع أمامنا صورةا لغربة الصبى ، الشمس
القنديل بواجهة عالم يتداعى من حول البطل وتنهال الأشياء الجميلة ،
لكن البطل يصمر على الصمود حتى الخطوة القادبة ، حتى تبرز شمس
حقيقية وقوية .

« شمسهم مازالت دافئة .. لكن الحصار عنيف » .

تعبير يوحى بأن الشموس تؤول الى الذبول ؟ .. لا سمح الله ،
فهاهى أصابع الإعداء تحترق حين يمدونها الى شريان القلب ، ويصلبون
البطل لكنه يصمر على الصمود ، صمود وكفى ، صمود بلا مقاومة ولا ردود
فعل ، وذلك أضعف الأيمان .

في القصة ترميز جميل ومصور معبرة ، لكن الاغتراق في الروائع الكريهة والسعال والقيء والطين طفى على جبال الجوهرة التي يتمسك بها الولد .

« ما أبهى طلعتك يا ولد .. »

هل هذا معادل يكمى مقابل كل هذا السواد والقتابة ، هل هذا يكمى الى جانب كل هذه الغرابات التي عاناها البطل ؟!

— موسم الفقراء لاحد والى :

لعل هذه القصة من انجح قصص العدد في تناول النموذج ، البطل عامل ، والقصة تدور حول أسرته التي تنتظر معيها بقلق وشوق (لانه معهم ودائما اليهم سيعود) ويحكى لهم قصة زميله الذي قتل على سكة الحديد أثناء العمل . ولكن ماذا فعل هذا العامل كي يتجنب مصير زميله ؟ (يشحت لعياله القوت ويترك هذا العمل) ؟!

امراة العامل تنتظر عودته من السويس يوم الخميس ولا يأتي فتسل نفسها بأنه تاخر لطاريء وتتحائل على قلقها ، لكن الخوف من المصير المحتوم يسيطر عليها ، ولكنها تنتظر وتنتظر .

هذه القصة تحمل شحنة من التوتر الفنى تخلق حالة من التعاطف، مع أسرة العامل دون ان نحس الثقة بعالم السكة الحديد وبأنه قاصر على فعل تغيير لواقع على الاقل .

— الوارث ملك أبى لعابر سنبل :

اعتذر لاني لم انهم هذه القصة جيدا .

« أخاف حلاوة التحديق في عينيك يا توفه » .. وتركها تتزوج من الرجل صاحب البيت الكبير ؟

« وتذكرت أننى قبل أن أعبر بوابته كنت قد قررت أن أفقأ عينيه» .. اتسائل ، من لم يجرؤ على النظر في عيني حبيته هل سيجرؤ على أن يفقأ عيني من اخذها منه ؟ ثم ان العاشق يملك سر الرجل الكبير ويصونه ! .. ولماذا سيفقأ عيني عدوه ؟ هل هذا الفعل يعطى خلاصا له أو لتوفه أم هو ثأر ذاتى لأبيه ولتوفه ؟

ثلت لم انهم هذه القصة .

— هنيه لعبر عبد المنعم :

لا ادرى لماذا تذكرت فيلما للمبدع العظيم شارلى شابلن عن علاقة العامل بالاله ، حبه للصم وارتباطه به من جهة ، واستلاب الآلة له من جهة أخرى .. تذكرت ذلك وأنا اقرأ قصة الخادمة التي حرمتها الغسالة الكهربائية (متعة) العمل ! حتى كدت أقول (ما أحلاها عيشة الخدابة) .

« ارتبت عليها أخذت تقبلها .. لم تعبأ برائحتهما القذرة (كانت) !
لها طعم خاص .. ما أجمل أن يشعر الإنسان بطعم رائحة يحبها » ..
لن هذا الحب ! انه لكوبة غسيل قذرة ! ثم ان هنية الطيبة ترفض الفلوس
« لأنها عايزة تشتغل بمش عايزة فلوس » ! حطم كابتنا انسانة مكافحة
ومجد ظاهرة نريدها أن تختنى من هياتنا .. تهنيت لو لم أقرأ هذه القصة
في مجلة أدب ذنقد .

— الرعشة لاينهاه سالم .

« قابلته صدفة »

ثم « انفلتت خسارتها ورحلت تاركة بصماتها في أروقة الليل » .
وخلص هذه البائسة بالنكوص للسؤال القديم « أين ذهب بعد أن تركها
آخر مرة عند باب المدرسة ! »

مرة أخرى وأخرى تغلق الدوائر من حول المسحوقين ولا مناص الا
النكوص واجترار الألم بدل الخروج الى دائرة الفعل !
ان دقة التعبير ومثانة تركيب الجمل ورشاقة اللغة والقدرة على
الابجاز الفنى تبدو حلية ضائعة على صدر فكرة مطروقة .
ختاماً

لابد من الإشارة لبعض الملاحظات الهامة لعلها تسهم في فهم الأعمال
الأدبية المقدمة بشكل أفضل .

ان من السذاجة تقديم الإبداع الفنى على أساس ان الفنان يدرس
ويستوعب قوانين معينة ، ثم يصوغ ذلك في افكار ويفتش عن الاوضاع
الحياتية والشخص والتصرفات والأعمال التى تعبر للقارئ عن هذه
الافكار .

ان الإبداع يأخذ بدايته فعلا من تأمل الواقع ، والواقع سليل
لا ينتهى من تداعى الصور والتشابه والاراء . ان المبدع (يفكر فى صور)
لا فى تراكيب جاهزة ، فالفنان المبدع يدرك الظاهرة المعنية شيئاً ما متميزاً
يستحق الاهتمام فيشرع بفضولهم فى تأمل الظاهرة أو الواقعة
ويستوعبها ثم يضم اليها وقائع وصوراً أخرى من جنسها ، ثم ينشئ فى
النهاية النموذج الذى يعبّر عن الصفات الجوهرية فى جميع الظواهر
الجزئية . فالمبدع الذى يكشف بواسطة خياله عن أمعاق الحياة الحقيقية
ويسوق القارئ بقدرته التصويرية الى الاعتقاد بأن مآصوره هو الواقع ،
هذا الفنان اصديق من ذلك الذى يقدم لنا ظاهرة جزئية مصادفة مأخوذة
عن الحياة فعلا وهذه المهمة لا يمكن أن تتحقق عن طريق النسخ الا الى
للظواهر أو الوقائع الجزئية ، انها لا تتحقق الا من خلال دراسة جلية من
الوقائع الحياتية دراسة عميقة واستيعاب ما هو جوهرى ونموذجى فيها
وموجب الى الفئات والاتجاهات الاجتماعية التى يخاطبها الفنان بفنه .

كتاب الإسلام

في إصلاح

ما أفسده

الانفتاح

د. إبراهيم العيسوي